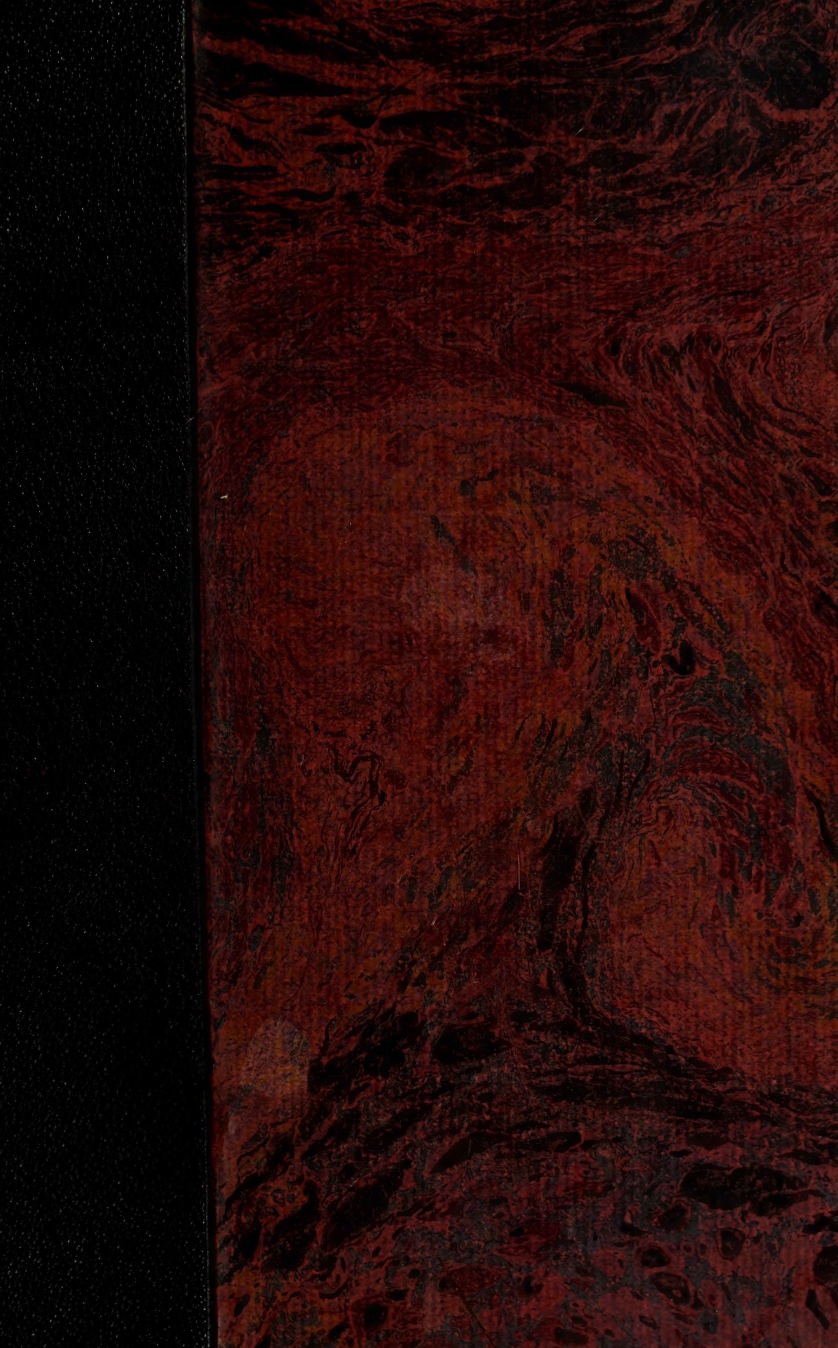
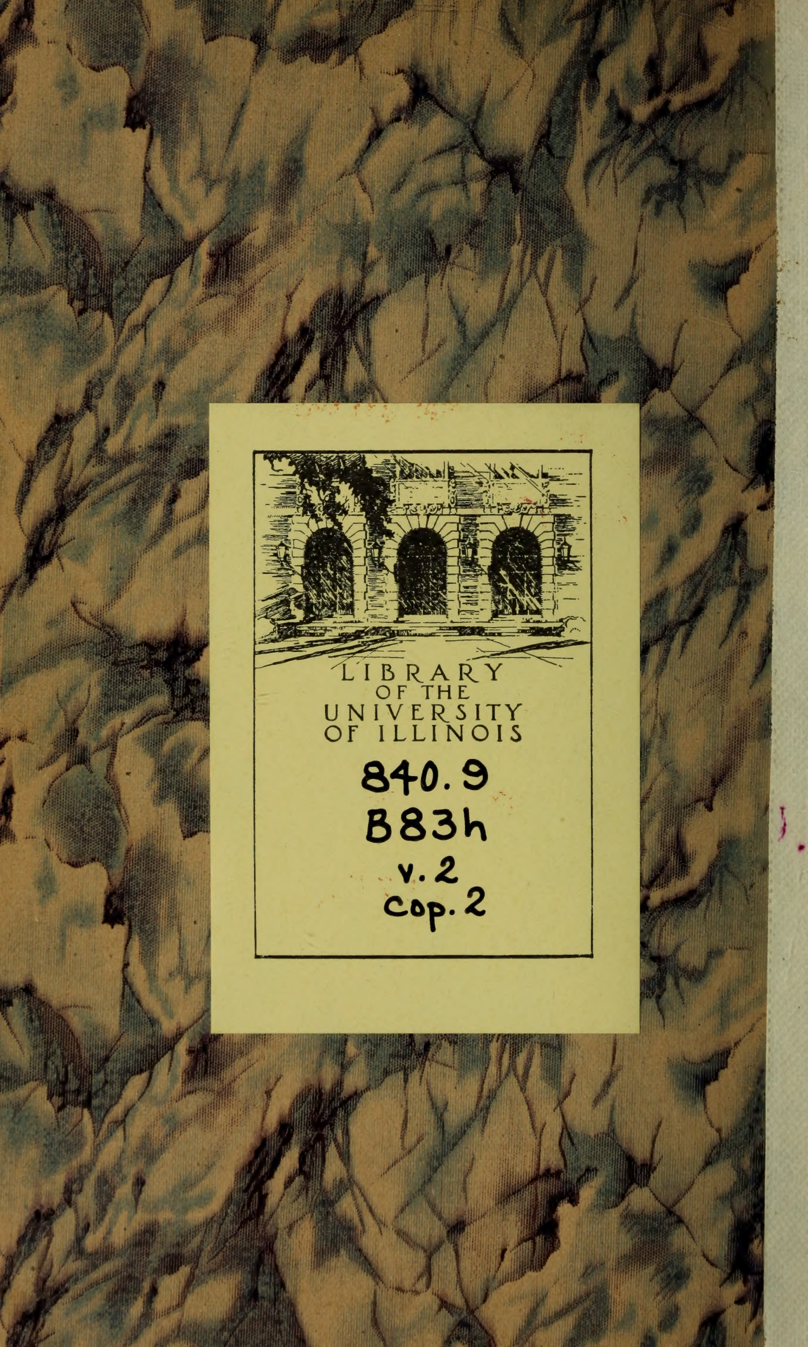
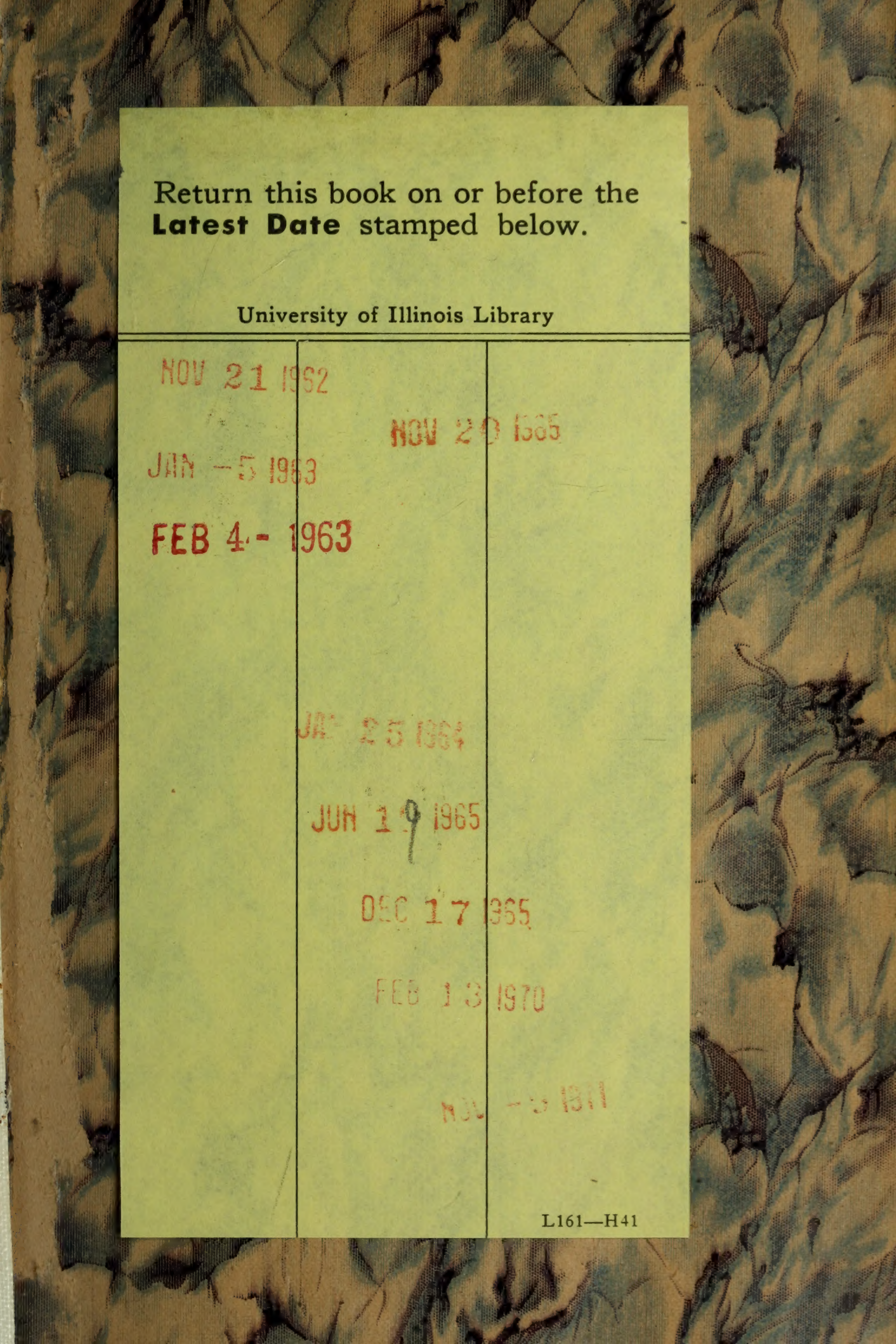



LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS



FERDINAND BRUNETIÈRE
de l'Académie Française

Histoire
de la
Littérature française
CLASSIQUE
1515-1830

TOME SECOND

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, rue Soufflot, 15

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

CLASSIQUE

A LA MÊME LIBRAIRIE

212-11. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 5-12.

FERDINAND BRUNETIÈRE
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

HISTOIRE
DE LA
LITTÉRATURE FRANÇAISE
CLASSIQUE
(1515-1830)

TOME SECOND
LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

PRÉFACE

La mort de M. Ferdinand Brunetière avait momentanément arrêté la publication de l'*Histoire de la littérature française classique*, dont le premier volume a déjà paru à la librairie Ch. Delagrave.

Amis et élèves de Brunetière ont pensé qu'il serait possible de continuer cette publication, en se servant d'éléments qui permettent de reconstituer aussi exactement que possible et la pensée du maître et la forme qu'il lui aurait donnée.

On possède en effet d'une part les plans très détaillés et très précis que Brunetière rédigeait avant chaque leçon, — d'autre part les notes prises pendant la leçon par les élèves de l'École normale supérieure, et revues par le professeur.

Le travail nécessaire de confrontation et de revision a été exécuté sous mes yeux, par M. Chérel, agrégé de l'Université, avec une intelligence, un soin, un

scrupule d'exactitude auxquels je ne saurais rendre un trop complet hommage.

Que les élèves de M. Brunetière qui nous ont communiqué leurs notes de cours, — notamment MM. Pichon, Colardeau et Dalmeyda, — reçoivent ici tous nos remerciements.

Grâce à ce concours de bonnes volontés, nous pouvons donner dès maintenant au public lettré un second volume — et nous donnerons prochainement l'ensemble d'une œuvre qui contiendra tout au moins les matériaux et reproduira fidèlement les grandes lignes du monument que Brunetière se proposait d'élever.

René Doumic.

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE
AU XVII[e] SIÈCLE

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE AU XVIIe SIÈCLE

Pour faire l'histoire de la littérature au XVIIe siècle, la première difficulté que nous rencontrions, en raison du nombre des auteurs et des œuvres, c'est celle d'être complet. A la vérité, qu'il s'agisse, au lieu du XVIIe siècle, de traiter du XVIe, ou du XVIIIe, ou du XIXe, on peut bien dire que nous la rencontrerions également. Mais il n'est pas moins sûr que, dans le XVIIe siècle, cette difficulté générale se complique de quelques particularités qui n'appartiennent comme telles qu'à ce siècle.

Il y a d'abord un sentiment dont je ne saurais dire que le XVIe siècle ait manqué, puisqu'il a employé le meilleur peut-être de ses forces intellectuelles à en poursuivre la réalisation, mais enfin qu'il a rarement réussi à traduire dans ses œuvres, c'est le sentiment de l'art. Au XVIe siècle, la distinction de l'œuvre littéraire et de l'œuvre d'érudition n'est pas faite. Henri Estienne passe pour écrivain avec ses traités de grammaire, au même titre que Montaigne. Ronsard est un poète pour ses contemporains, mais le vénérable Pasquier en est un autre et l'assommant Du Bartas en est un pour Ronsard lui-même. On sent bien le prix que la manière de les dire pourrait

ajouter aux choses que l'on dit, mais on ne sait pas l'y mettre, ou on ne l'y met que par hasard. Au contraire, au XVII[e] siècle, même les œuvres médiocres ont, en ce sens, une valeur littéraire. Rabelais fait-il œuvre d'art ou du moins jusqu'à quel point a-t-il conscience de faire œuvre d'art, nous sommes fort embarrassés pour le déterminer avec quelque précision; mais pour ce qui est de Calvin, ni le doute ni l'hésitation même ne sont possibles, et c'est l'évidence même que, faisant œuvre d'apôtre et de réformateur, l'idée de faire œuvre d'artiste n'a pas même effleuré sa pensée. Prenez au contraire, au XVII[e] siècle, les interminables romans de Gomberville ou de La Calprenède, prenez la *Pucelle* de Chapelain ou le *Moïse sauvé* de Le Moyne, romanciers ou poètes, il n'y a pas l'ombre d'un doute sur l'intention délibérée qu'ils ont eue de faire œuvre d'art en composant leurs dix tomes ou leurs vingt-quatre chants. Ainsi, tandis qu'au XVI[e] siècle l'intention d'art n'arrive que par surcroît, au XVII[e] siècle les écrivains ne prennent la plume qu'avec l'intention de faire œuvre d'art. Et désormais c'est sur la manière de réaliser l'art que se formeront les coteries et les partis, et c'est sur les questions de langue et de composition que la littérature se divisera.

En second lieu, les écrivains du XVII[e] siècle ont eu cette heureuse fortune que leur intention de bien dire coïncidât avec le temps de l'évolution historique de la langue et l'instant de sa maturité. Rencontre unique et qui, donnant à notre langue une supériorité incontestable sur toutes les autres langues parlées en Europe, fut alors la véritable raison de son universalité. C'est ainsi que des

ouvrages composés sans aucune espèce de préoccupation littéraire entrent pourtant dans la littérature, d'un mouvement en quelque sorte naturel et par la seule vertu de cette perfection de la langue. C'est le cas pour les *Sermons*. S'il y a jamais eu des prédicateurs détachés de la gloriole et indifférents à la vanité de bien parler, on peut dire, en toute assurance, que ce fut Bossuet et que ce fut Bourdaloue. Pas plus que Calvin, ni Bossuet ni Bourdaloue n'ont eu l'idée de faire œuvre d'art; ils l'ont fait néanmoins, inconsciemment et malgré eux, dans des œuvres destinées uniquement à l'édification des fidèles. De même en est-il pour le genre des *Lettres* et des *Mémoires*, qui se trouve pareillement marqué de ce caractère littéraire. C'est Courier qui disait : « La moindre femmelette de ce temps-là avait plus de sentiment de la langue que les Rousseau et les Diderot ». Et le mot n'est qu'une boutade, mais enfermant autant de vérité qu'il en peut tenir dans une boutade. Une Sévigné, une Lafayette, une Maintenon n'écrivaient pas leurs *Lettres* pour faire métier d'écrivains, pas plus qu'un Retz ou un Saint-Simon leurs *Mémoires*, mais ayant écrit dans le temps de la maturité de la langue, elles se sont trouvées parler une langue incomparablement supérieure, pour les curieux de style, à la langue de Rousseau et de Diderot. Il n'est pas enfin jusqu'aux *Correspondances diplomatiques* et aux *Papiers d'État* où cette préoccupation ne se retrouve. Ce sont là documents tout administratifs, qui repoussent l'intention littéraire plus qu'ils ne l'appellent. Tel est cependant chez un Colbert ou chez un Louvois le souci du bien dire que l'œuvre appartient à l'histoire de la littérature, au même

degré qu'une tragédie. Ce n'est pas toujours d'une correction parfaite, au sens du moins où nous entendons le mot depuis que les grammairiens du XVIII[e] siècle y ont passé, mais pour la propriété des termes, pour la simplicité et le naturel de la phrase, pour la netteté du tour, pour la justesse du ton, c'est de la littérature qui ne sait pas qu'elle en est, mais qui a profité, sans le vouloir et sans le savoir, de tout ce que le souci du bien dire a fait de conquêtes utiles et durables.

Ce qui n'est pas moins important, c'est la valeur psychologique toute nouvelle que prennent les ouvrages français, qu'ils n'avaient pas encore à l'époque précédente et qu'ils n'auront déjà plus au siècle suivant, en sorte que, particulière au XVII[e] siècle, elle en est une des caractéristiques. Une comparaison qui de soi ne laisse pas d'être curieuse mettra aisément ce point en lumière. Prenons donc les *Essais* de Montaigne, qui sont la seule œuvre psychologique du XVI[e] siècle, les *Pensées* de Pascal qui sont, au XVII[e], le chef-d'œuvre du genre, et enfin un *Discours* de Rousseau, ou, si l'on veut, sa *Lettre sur les Spectacles*. Il nous apparaîtra bientôt que la psychologie des *Essais* est certes une psychologie, mais uniquement traditionnelle. Toutes les phrases de Montaigne sont autant de souvenirs empruntés aux anciens : il ne fait, lui moderne, que revêtir de son imagination un fonds psychologique qui appartient à l'antiquité. Aussi bien, la remarque s'applique à tous ses contemporains. Si nous mettons en regard les *Pensées*, il semble d'abord que Pascal n'ait fait que les découper dans les *Essais*. Ce n'est qu'une première vue, superficielle et erronée ; à mesure que l'on avance dans la lecture

et qu'on y va plus à fond, on s'aperçoit que tout ici est renouvelé par l'observation directe, personnelle et réelle. Et cette différence suffit pour creuser un abîme entre la psychologie traditionnelle du XVIe siècle et la psychologie réaliste du XVIIe. Mais vainement chercherez-vous cette expérience intime chez Rousseau. Il n'a devant lui qu'un type idéal et tout rationnel. Ces traits que Pascal étudiait en lui-même, Diderot et Rousseau les éliminent systématiquement pour constituer l'homme abstrait de la psychologie du XVIIIe siècle. Sans hésiter autrement et plus que ce n'en est ici le lieu, bornons-nous donc à constater jusque dans les œuvres médiocres du XVIIe siècle, et médiocres par ailleurs, le prix qu'y ajoute le mérite de l'observation. On s'est beaucoup moqué de Victor Cousin et je ne conteste pas qu'il ait fourni plus d'une fois sujet à la raillerie, mais c'est lui qui avait raison quand, à travers ces insipides et ces interminables romans du XVIIe siècle, il a noté les mérites d'observation qui s'y remarquent à chaque page. Monotones et fatigants, tant qu'on voudra, c'est par là que les romans de Madeleine de Scudéry réservent à qui s'y aventure d'inappréciables rencontres. Ni les *Essais* de Nicole, ni les *Charactères des Passions* de La Chambre ne valent par le style; mais ils sont un trésor d'observation psychologique.

Pour toutes ces raisons, la difficulté est grande que rencontre, au seuil du XVIIe siècle, l'historien de la littérature; il ne peut faire brutalement le départ entre ce qui est littéraire et ce qui l'est moins : tout ici est littéraire. Entre tant d'œuvres, il n'en est aucune que l'on ait le droit de négliger complètement. Puisque cependant la

matière est inépuisable, et puisque la nécessité s'impose d'y faire un choix, pour décider quels sont dans ce grand nombre les auteurs et les œuvres dont il convient de parler, il nous faut déterminer la physionomie, ou la configuration littéraire, intellectuelle et morale du XVIIe siècle, afin de ne retenir que les noms de ceux qui auront le plus contribué à la dessiner.

Si donc nous portons sur l'ensemble du siècle un regard un peu attentif, nous ne tardons pas à nous apercevoir qu'il s'ordonne en trois masses principales. La première, de 1598 à 1635-1640, (1635 est la date de la fondation de l'Académie française, 1636 est l'année du *Cid*, 1637 celle du *Discours de la méthode*), est l'époque de Malherbe et de Balzac. La période qui s'étend de 1640 à 1690 est celle, à vrai dire, où se déroule le siècle de Louis XIV, et c'est là que se pressent tous les chefs-d'œuvre du XVIIe siècle. Puis il semble que la production s'arrête et, de 1690 à 1715, nous ne trouvons plus guère que trois ou quatre œuvres à signaler, sous les noms de La Bruyère, de Fénelon et de Saint-Simon.

Demandons-nous alors quel rapport soutiennent entre elles ces trois époques et nous serons tout de suite frappés d'un rapprochement que nous aurons à y établir entre deux d'entre elles : la fin du XVIIe siècle en rappelle étrangement le commencement; les mêmes courants s'y font sentir et les mêmes groupes s'y retrouvent. En partant de 1598, nous rencontrons d'abord un groupe de sceptiques et d'épicuriens : Montaigne, Charron, son disciple et même son plagiaire, La Mothe Le Vayer mettent volontiers en doute tout ce que le XVIe siècle avait accepté comme parole d'évangile. De l'indépendance dans

les idées passant à la liberté dans les mœurs, un second groupe, Théophile, Saint-Amant, Desbarreaux, en continue la tradition et franchit la distance qui du scepticisme mène au libertinage. A côté, le groupe des précieux, de ceux qui gonflent la voix comme Balzac et de ceux qui raffinent sur l'expression comme Voiture, et qui a son quartier général dans l'Hôtel de Rambouillet. Voilà pour le commencement du siècle, mais voici pour la fin. Les précieux s'appellent alors Quinault, Fontenelle, Mme Deshoulières, et le salon de la marquise de Rambouillet se trouve remplacé pièce à pièce par le salon de la marquise de Lambert. Aux libertins de mœurs en même temps que d'idées, aux Saint-Amant et aux Théophile correspondent les Saint-Evremont, les Chaulieu, les La Fare, tous ceux précisément qui composent le groupe où Voltaire a reçu ses premières leçons, la première éducation qui l'a façonné à l'art de penser et à l'art de vivre. Enfin deux hommes dont le libertinage est tout intellectuel, Fontenelle et Bayle, renouvellent le scepticisme de Montaigne et de Charron. Cette coïncidence paraît plus instructive encore si nous considérons quels hommes remplissent l'entre-deux : ce sont les plus *naturels* et les plus *dogmatiques*, les moins charlatans et les plus croyants qu'il y ait jamais eu dans la littérature, ceux par conséquent dont l'opposition est de toutes manières la plus tranchée avec ceux dont nous parlions tout à l'heure. Ce n'est pas tout. Nous savons d'autre part en effet que, pour établir leur *dogmatisme* et leur *naturalisme*, ils ont eu à lutter contre ceux qui représentaient les courants venus de la première partie du siècle, Pascal contre les libertins, Molière contre les pré-

cieux. D'où il suit qu'on peut dégager cette formule : Le XVIIe siècle se divise en trois principales époques d'inégale étendue et surtout d'inégal génie, dont la première, momentanément vaincue par la deuxième, a repris son cours dans la troisième.

Représentons-nous un large fleuve, au cours lent et presque insensible, un pont sur ce fleuve, et sur les parapets de ce pont quelques admirables statues. Les statues, c'est Pascal, c'est Bossuet, c'est Molière, c'est La Fontaine, c'est Racine, c'est Boileau ; ce pont c'est le siècle de Louis XIV, et sous ce pont ce fleuve qui va lentement mais sûrement de sa source à son embouchure, c'est l'esprit du XVIe siècle, qui deviendra celui du XVIIIe, renforcé d'éléments nouveaux et plus riche dans sa composition d'un peu de tous les terrains qu'il aura successivement baignés. La comparaison est de Sainte-Beuve. Seulement ce qu'il s'est contenté d'indiquer dans cette comparaison fameuse, nous pouvons aujourd'hui, sans être pour cela bien braves, l'accepter plus hardiment que lui-même et en tirer une division pour l'étude du XVIIe siècle. Entre le XVIe et le XVIIIe siècle, il n'y a pas seulement une ressemblance, mais une identité que le XVIIe siècle est venu momentanément interrompre.

Nous avons donc à étudier d'abord l'état de la littérature sous Henri IV, de 1598 à 1610, — son évolution qui, commencée en 1610 dans une période assez confuse dont nous essaierons de démêler les courants et les contre-courants, ne s'achèvera qu'en 1660, — et enfin le siècle de Louis XIV proprement dit de 1660 à 1680. — De 1680 à 1690 s'opère l'évolution de cette littérature et s'effectue le passage à l'esprit du XVIIIe siècle. Reste alors à établir

l'état de la littérature aux dernières années de Louis XIV, entre 1690 et 1715.

Reprenons maintenant cette division, vérifions-en la justesse, remplissons-en le cadre. Les œuvres les plus caractéristiques de la littérature à l'époque de Henri IV, sont les poésies de Malherbe et ses travaux de critique, l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, enfin les premiers écrits de saint François de Sales. Comment l'état qu'elle présentait alors s'est-il transformé en celui qui devait suivre? Comment s'est opérée l'évolution? C'est à la déterminer que travaillent les influences étrangères, l'espagnole représentée par Antonio Perez, l'italienne représentée par le cavalier Marini, puisqu'aussi bien les littératures du Nord n'existent encore qu'à peine. Non seulement elles s'unissent l'une à l'autre, mais elles se renforcent l'une par l'autre en se rencontrant dans le salon de la marquise de Rambouillet. De là va sortir toute une lignée de romanciers, Gombaud, Gomberville, La Calprenède, et de poètes, Racan, Mairet, Scudéry, qui nous mènent à Corneille; — et d'autre part une famille de grammairiens et de critiques, Balzac et Voiture, soutenus, loués et commentés par les Vaugelas et les Chapelain, et dont l'effort est consacré par la fondation de l'Académie française. Mais deux groupes extrêmes n'ont pas cessé d'exister : les irréguliers, représentés par Théophile, Saint-Amant, Cyrano de Bergerac, Scarron, continuent l'esprit du XVIe siècle, cependant qu'à l'autre extrémité, un homme, c'est Descartes, formule le rationalisme du XVIIe siècle, et le rattache par plus de traits qu'on ne croit aux sceptiques. Le cartésianisme se heurtera sur sa route à un courant venu du début du

siècle, ce courant de rénovation religieuse marqué par tant de belles fondations, la Visitation de Mme de Chantal, l'Oratoire de M. de Bérulle, Saint-Sulpice avec M. Olier, la Doctrine chrétienne avec « M. Vincent ». De ces pieuses maisons, aucune n'est plus mêlée à l'histoire de la littérature que Port-Royal : c'est le jansénisme qui se dressera contre le cartésianisme, pour lui barrer la route. Là est le secret de la lutte de Pascal contre Descartes et de la haine de Voltaire contre Pascal. D'autre part la fronde littéraire des irréguliers n'est que la préface d'une lutte plus générale, celle qui porte dans l'histoire le nom de la Fronde. C'est dans ses agitations que le talent de quelques-uns de nos écrivains achève de se tremper et acquiert cette empreinte de réalité qui va caractériser l'époque suivante. Dans ces moments de guerre civile et de guerre étrangère, ils ont vu l'homme. A cette période en succède une autre où, recueillant les fruits d'une lutte énergiquement soutenue, la paix succède à l'agitation dans l'intérieur du royaume, l'autorité triomphe de l'indiscipline en politique, la foi l'emporte sur l'incrédulité en religion, la raison prévaut en littérature. On l'appelle le siècle de Louis XIV et on l'appelle bien, et Louis XIV mérite parfaitement l'honneur de lui donner son nom; s'il avait été Louis XIII au lieu d'être Louis XIV, ce n'est pas Molière et Racine qui eussent triomphé de leurs ennemis, ce sont leurs ennemis qui auraient triomphé d'eux. Après ce moment d'incomparable éclat et de plénitude, l'évolution opère en sens inverse et nous assistons à la désagrégation des éléments qui par leur réunion et leur harmonie avaient produit ce magnifique épanouissement.

Dès que l'action personnelle et la puissante influence de Louis XIV cessent de tout cimenter, la société retombe à son éparpillement. Alors on voit renaître les coteries : la préciosité reparaît dans le salon de la marquise de Lambert; les irréguliers ou les indépendants en art s'appellent Ch. Perrault, Fontenelle et Bayle, dont le rôle dans la « querelle des Anciens et des Modernes » sera de renvoyer les parties dos à dos; les libertins d'idées et de mœurs se reforment en parti à la cour de Vendôme et dans les premiers milieux que fréquente Voltaire. En même temps que les coteries reparaissent, toutes les forces de résistance se dissolvent. C'est Louis XIV lui-même qui détruit toute trace de protestantisme et de jansénisme; or jansénisme et protestantisme étaient la pierre angulaire de l'esprit français, l'obstacle qui devait l'empêcher de s'abandonner à sa pente naturelle, le libertinage à la manière du XVIe siècle ou de la Régence. En même temps, l'idée de Progrès se précise : c'est une des idées qui vont enlever à la littérature du XVIIe siècle le calme parfait et la sécurité qui caractérisent le siècle de Louis XIV. Enfin le catholicisme se divise contre lui-même et la querelle du Quiétisme met aux prises Bossuet et Fénelon. Tout achève de se dissocier, et c'est alors qu'on peut dire que le XVIIIe siècle commence. Telles seront donc nos divisions, et nous étudierons successivement : l'état de la Littérature sous Henri IV, la Préparation de l'âge classique, l'Age classique, la fin du « Grand Siècle ».

En suivant ces grandes lignes et remplissant ce pro-

gramme, on a chance de n'oublier aucun des hommes qui sont dignes de quelque intérêt, de tirer d'une ombre injuste quelques écrivains de second ordre, d'en replacer quelques autres à leur rang, enfin d'introduire dans le XVII[e] siècle ce mouvement progressif ou du moins alternatif et successif sans lequel il n'y a pas d'*histoire*, mais seulement *tableau* et *énumération*.

I

ÉTAT DE LA LITTÉRATURE SOUS HENRI IV

CHAPITRE I

LA POÉSIE

A l'époque de Henri IV, une demi-douzaine de poètes, tout au plus, méritent d'être cités. Tous d'ailleurs, et quel que soit le genre où ils se sont distingués, haute poésie ou poésie légère, bergerie ou satire, procèdent de Ronsard. Et qu'on dise donc de Ronsard ce qu'on voudra : quand même il lui serait advenu, comme à d'autres, de rester au-dessous de son ambition, ce qu'on ne peut contester c'est l'influence considérable qu'il a exercée autour de lui et qui n'a disparu que lorsque, vers 1660, les satires de Boileau ont inauguré une période nouvelle.

De Du Bartas (1544-1590) et de sa *Sepmaine* nous n'aurions pas grand'chose à dire, sans deux particularités qui nous obligent à retenir son nom. La première est que, comme exagérateur de ce qu'il y a de plus répréhensible dans Ronsard, il n'a été surpassé par personne : c'est lui qui a discrédité l'école, et la plupart des critiques portées contre Ronsard, c'est sur Du Bartas qu'elles doivent tomber. La seconde est qu'on a voulu depuis quelque temps le tirer du profond oubli qui s'était juste-

ment épaissi autour de son nom. La raison en est sans doute au magnifique éloge que Gœthe a fait de lui dans ses *Conversations* avec Eckermann, se demandant, en ces temps de romantisme, pourquoi les Français, quand ils ont Du Bartas, cherchent encore un grand poète. Opinion curieuse, à coup sûr, mais à laquelle on ne peut prêter une autorité qu'elle ne saurait avoir : chaque race doit être juge, et peut seule être juge, de ses poètes. Quelle que soit, chez Gœthe, la largeur du génie compréhensif, la beauté essentielle des vers français lui échappe : nous en avons pour preuve les critiques qu'il a adressées à nos plus grands poètes, notamment à Racine, et qui témoignent moins encore d'injustice que d'inintelligence. Ce n'est pas dans la *Franciade*, c'est dans *la Sepmaine ou la Création* que tous les défauts reprochés à Ronsard s'étalent, et avec une complaisance infinie. Il n'y a pas de poète qui soit plus pédant, plus terriblement descriptif, plus impitoyablement énumérateur, ni qui mêle de façon plus grotesque le chrétien au païen, ni qui soit un moraliste plus ennuyeux parce qu'il est le moraliste perpétuel. On dirait un *De Natura rerum* écrit par Delille au XVI[e] siècle dans le style d'un auteur gascon. Qu'il y ait de loin en loin quelques vers heureux, nous n'en disconviendrons pas ; et que Milton ait pris le germe de son *Paradis perdu* dans la deuxième *Sepmaine*, c'est encore possible ; mais ce genre d'invention compte peu dans l'œuvre littéraire et c'est pour y avoir attaché trop d'importance qu'on a surfait le mérite de Du Bartas. Ne cessons pas de le redire : en littérature, la trouvaille de l'idée n'est quasiment rien et c'est le mérite de l'exécution qui est tout. Des qualités qu'on attribue à Du Bartas,

il faut se garder de faire trop d'état; mais ce qu'on ne saurait trop souligner, ce sont les défauts qui fourmillent dans sa *Judith*, paraphrase de la Bible, et dans sa première *Sepmaine*, paraphrase du premier livre de la *Genèse*, et dont les principaux sont le pédantisme et le manque de goût, l'usage et l'abus des mots les plus baroques et des métaphores les plus étranges.

Philippe Desportes, abbé de Tiron (1546-1606) est un tout autre homme. Ce n'est pas à lui que nous reprocherons d'avoir moralisé, ayant au contraire à dire de lui qu'il a tout simplement manqué de sens moral. Homme de cour, il fit son chemin à la cour par un genre de complaisances qu'on appelle volontiers et qu'on appelle justement des infamies. En faveur auprès de Charles IX et de Henri III, s'il sut leur plaire c'est surtout par les services qu'il rendit à leurs amours. De cette humeur et de ce rôle, son œuvre porte témoignage, et nous en avons, au deuxième livre des *Élégies*, deux monuments, l'un Eurylas et l'autre Cléophon, célébrant les amours d'Henri III avec ses maîtresses et avec ses plus célèbres mignons. Si d'ailleurs il a beaucoup aimé pour le compte des autres, il a aussi beaucoup aimé pour son compte, — Diane, Hippolyte, Cléonice, — dont chacune a donné son nom à un livre d'*Odes*. Ajoutez quelques traductions, deux livres d'élégies et quelques paraphrases des Psaumes, et vous aurez toute son œuvre. Ses vers amoureux ne diffèrent pas beaucoup de ceux de Ronsard ou de Du Bellay. Il est vrai seulement que l'afféterie et la mignardise y sont portées à un degré inouï. Ce qu'il représente, c'est l'exagération de l'italianisme et l'imitation des pétrarquistes. Ses poésies sont quelque chose

comme les Amours de Carrache ou de l'Albane, de l'art affadi. Voyez plutôt le 29[e] sonnet de *Cléonice*, ou le 49[e] sonnet de *Diane*, où la préciosité se complique de pédantisme classique. C'est pourquoi on s'explique mal les vers où Boileau, parlant de Desportes en même temps que de Bertaut, lui applique l'épithète qui semble ici le moins convenir et qui est précisément celle de « retenu ».

Les mérites de Bertaut (1552-1611) se trouvent dans quelques sonnets et quelques vers, les uns amoureux, les autres chrétiens, la fureur de moraliser qui entraîne les poètes protestants ayant pareillement tourné les poètes catholiques vers la Bible. Certes chez lui non plus le mauvais goût ne manque pas, mais il est moins sensible, pour cette raison d'abord qu'il a beaucoup moins d'imagination que Desportes. Ensuite nous allons voir avec lui s'accuser deux qualités qui lui font grand honneur : la fermeté de la langue et la grâce lyrique. On songe déjà à Musset en lisant telle de ces poésies amoureuses :

Ah! fille sans amour ou du moins sans constance,
Pourquoi, paissant mon cœur d'une vaine espérance,
Me juras-tu jamais que mon feu te plaisait,
Et qu'un même désir ta poitrine embrasait?
Pourquoi soufflant l'ardeur de ma flamme insensée
M'assuras-tu jamais que j'étais ta pensée,
Et que ton seul amour brûlant trop vivement
Ne nous permettait pas d'aimer également?
Si tu ne m'aimais point, que te servait la feinte,
Dont tu trompais l'espoir d'une amitié si sainte?
Si vraiment tu m'aimais, pourquoi sans mon erreur
As-tu pris ma constance et mon nom en horreur?
Qu'ai-je dit, qu'ai-je fait digne de ce supplice?
Que je sache ma faute avant qu'on la punisse!
Qu'on ne me fasse point, par une injuste loi,
Mourir sous les tourments, sans me dire pourquoi.

De même l'Hymne de saint Louis fait songer au Lamartine de *Jocelyn*. Là est le mérite de Bertaut. A la fermeté de la langue il a joint la sincérité de l'émotion personnelle et par là il annonce notre lyrisme moderne, tout en se servant encore des procédés de Ronsard et de la Pléiade.

Survivance de l'école de Ronsard, jaillissement personnel, fermeté de la langue, retenons bien ces trois points. Nous serons conduits alors à nous demander ce que Malherbe apportera à la poésie française et si sa réforme n'a pas mêlé de quelque mal les services qu'elle lui a rendus.

CHAPITRE II

MALHERBE

Malherbe est venu donner à la poésie française, qui s'ignorait encore, conscience d'elle-même, de son objet et des moyens de l'atteindre. C'est l'exactitude de cette formule que nous allons essayer de mettre en lumière, établissant pour cela tour à tour : 1° que Malherbe, en dépit de ses allures dédaigneuses, n'a point, autant qu'on le dit, rompu avec le passé, mais qu'il procède, lui aussi, de Ronsard et beaucoup plus qu'il ne l'a cru lui-même; 2° que, comme un Parnassien du temps d'Henri IV et de Louis XIII, c'est surtout l'extérieur, le mécanisme de la poésie qu'il a réformé et perfectionné, en grammairien, en critique et en versificateur; 3° que le caractère même de sa réforme, plus raisonnable que poétique, en explique à la fois le succès considérable, l'étroitesse et les inconvénients.

Passons donc rapidement sur les détails biographiques. François de Malherbe est né à Caen en 1555, d'une famille de magistrats. Il fait ses études de droit dans sa ville natale et les complète aux Universités de Bâle et

d'Heidelberg. Revenu des Universités, il quitte sa famille pour la Provence, y fait connaissance avec Madeleine de Coriolis qu'il épouse et revient enfin s'établir à Paris, introduit, probablement par le cardinal Du Perron, à la cour de Henri IV, qui prie le grand écuyer, M. de Bellegarde, de le recevoir dans sa maison. Nous avons de lui des œuvres peu nombreuses mais toutes intéressantes, une Correspondance précieuse pour l'histoire de Louis XIII, des traductions (Sénèque, *Lettres à Lucilius*, — *Des Bienfaits*. — Tite-Live : *33e liv.*); enfin ses *Poésies*, la portion la moins considérable de ses œuvres (129 pièces dans l'édition la plus récente, 1874), auxquelles nous joindrons un *Commentaire sur Desportes*, célèbre surtout avant l'impression, mais où l'on trouve le véritable Malherbe, et Malherbe tout entier plus au complet même que dans ses poésies.

La première de ces poésies, *les Larmes de saint Pierre* étant de 1587, et la dernière ou l'une des dernières, l'*Ode à Louis XIII partant pour la Rochelle* étant de 1627, il semblerait qu'il y eût lieu, dans une carrière aussi longue, de distinguer soigneusement les temps; mais en réalité de très bonne heure Malherbe a été en pleine possession de lui-même et c'est ce que prouvent les *Stances à Du Périer* qui doivent être au plus tard de l'an 1599. S'il y a d'ailleurs beaucoup de Ronsard encore dans les pièces même de la vieillesse du poète, notre démonstration n'en sera que plus forte. J'ajouterai, puisque nous traitons surtout ici d'une question d'influence, que les œuvres de Malherbe n'ayant paru pour la première fois réunies qu'en 1630, deux ans après sa mort, il importe assez peu dans quel

temps précis les unes et les autres ont été effectivement composées et que même il y a tout intérêt à les étudier comme en bloc.

Disons le tout de suite, pour la conception même de la poésie, dans ce qu'elle a de plus général et de plus élevé, il ne saurait y avoir de doute sur ce que Malherbe doit à Ronsard et à son école ; et si l'on ne s'en est pas mieux aperçu, c'est que, depuis Ronsard, la Pléiade s'était réduite peu à peu à l'odelette et à l'élégie. Cette poésie des lieux communs magnifiques, c'est Ronsard qui a essayé le premier de l'acclimater en France. Il est ainsi chez nous le créateur de la grande poésie, et s'il est vrai qu'il faut chercher les beaux morceaux dans son œuvre, toujours est-il qu'on les y trouve. Lors donc qu'au lieu de chanter ses maîtresses, Malherbe accorde sa lyre sur des sujets plus graves, il ne fait que reprendre la conception de Ronsard dont il est bien le légitime et direct héritier.

Cette ressemblance n'est pas seulement une ressemblance générale et encore moins une simple analogie, puisque aussi bien nous la retrouverons dans le détail même. Et nous pourrions d'abord insister sur l'abondance des pointes et des concetti dans la poésie de Malherbe ; car on aurait tort de croire que Malherbe ait substitué à l'afféterie italienne une manière constamment virile. Malherbe est un précieux véritable et il a moins de sincérité dans le sentiment que Ronsard et les Italiens : il en résulte que ses pointes ont quelque chose de plus froid. La pointe chez Pétrarque n'empêche pas que l'émotion ne soit profonde : elle est une forme de langage appartenant à l'époque. Il n'en est pas de même avec

Malherbe, et la pointe est chez lui pour l'amour de la pointe. Mais nous aurons plus d'intérêt à insister sur la ressemblance entre Malherbe et Ronsard, telle qu'elle ressort de l'emploi que fait Malherbe de la mythologie païenne dans la poésie chrétienne.

C'est le mélange, on le sait, dont on fait constamment reproche à Ronsard. Or, autant que sur Ronsard, le reproche retombe sur Malherbe, et pour s'en convaincre, point n'est besoin de recourir aux *Larmes de saint Pierre*. Prenez les *Stances à Du Périer*, et dans ces stances en particulier les strophes intermédiaires :

Non, non, mon Du Périer, aussitôt que la Parque
Ôte l'âme du corps,
L'âge s'évanouit au deçà de la barque
Et ne suit point les morts.

Tithon n'a plus les ans qui le firent cigale
Et Pluton aujourd'hui,
Sans égard du passé, les mérites égale
D'Archémore et de lui...

Dans les pièces de Ronsard les plus pédantesques et les plus généralement raillées pour leur pédantisme, on ne trouverait pas d'allusions mythologiques plus obscures ni qui aient besoin d'être plus longuement commentées. L'Ode pindarique *A Marie de Médicis sur sa bienvenue en France* :

Telle n'est point la Cythérée...

rappelle la fameuse *Ode au chancelier de l'Hospital* où il n'est pas une strophe qui ne soit conduite par une allusion mythologique. Ce qu'eût fait un vrai poète, en un pareil sujet, André Chénier nous l'a dit dans l'édition annotée de Malherbe : « Un vrai poète eût fait l'éloge des

Médicis : il en eût tiré un favorable augure pour les lettres françaises, en peignant brièvement la barbarie de l'âge précédent, au lieu de parler si longuement à cette jeune reine de sa beauté. » Et par là s'accuse bien comment Malherbe, ainsi que Ronsard à une extrémité et André Chénier à l'autre, a compris l'imitation de l'antiquité. Voyez enfin une des dernières pièces, *Pour le roi allant châtier la rébellion des Rochelois*.

> Va, ne diffère plus tes bonnes destinées;
> Mon Apollon t'assure et t'engage sa foi,
> Qu'employant ce Tiphys, Syrtes et Cyanées
> Seront havres pour toi...

Il n'y a pas de doute que Malherbe ne soit l'écolier de Ronsard, bien qu'il ne maltraite aucun poète plus rudement.

De Ronsard encore lui vient un certain paganisme de sentiments. S'il nous choque dans les œuvres de la Pléiade, combien le reproche n'en est-il pas plus grave, s'appliquant à Malherbe qui écrit à une époque où l'on a compris le vide de ce procédé! Et, par exemple, la *Consolation à Caritée* sur la mort de son mari, d'inspiration tout épicurienne, n'est que le développement d'un thème antique : ne nous rendons pas malheureux à plaisir, et, au lieu de sacrifier des joies réelles à d'inutiles regrets, sachons jouir de la beauté. Si la vulgarité de ce conseil, encore une fois, se pardonne chez Ronsard, étant chez lui l'effet d'une admiration presque enfantine de l'antiquité, ce n'est plus chez Malherbe qu'un procédé de rhétorique.

Il serait toutefois difficile, dans ces vers même, de ne pas être frappé d'une beauté de facture, d'une fermeté

de langue, d'une harmonie surtout que le vers français n'avait jamais encore atteinte, et ce ne sont point là des qualités méprisables, ce sont même des qualités considérables, si l'on fait attention à l'importance qu'a la question de forme en poésie. Malherbe n'est pas un poète, mais c'est un admirable versificateur; tels sont les deux points essentiels sur lesquels il faut insister.

Pour être poète, Malherbe a l'esprit critique beaucoup trop développé. Il est trop indépendant, trop sec, trop réfractaire à toute espèce d'enthousiasme. Les anecdotes foisonnent qui témoignent chez lui de cette humeur. En voici quelques-unes, que nous empruntons à Tallemant des Réaux. « Tout son contentement estoit d'entretenir ses amys particuliers, comme Racan, Colomby, Yvrande et autres, du mespris qu'il faisoit de toutes les choses qu'on estimoit le plus dans le monde. Il disoit souvent à Racan, qui est de la maison de Bueil, que c'estoit une folie de se vanter d'estre d'une ancienne noblesse; que plus elle estoit ancienne, plus elle estoit douteuse, etc. » S'il tient la noblesse en si petite estime, il ne fait guère plus de cas de la poésie. « Comme, un jour, un faiseur de vers se plaignoit à luy qu'il n'y avoit de récompense que pour ceux qui servoient le Roy dans ses armées et dans les affaires d'importance, et que l'on estoit trop cruel pour ceux qui excelloient dans les belles-lettres, Malherbe lui respondit que c'estoit une sottise de faire le mestier de rimeur, pour en espérer autre récompense que son divertissement, et qu'un bon poète n'estoit pas plus utile à l'Estat qu'un bon joueur de quilles. » Et voici en quels termes, d'une inintelligence voulue, il s'exprime sur les fictions poétiques : « En lisant à

Henry IV une élégie de Régnier, où il feint que la France s'enleva en l'air pour parler à Jupiter et se plaindre du misérable estat où elle estoit pendant la Ligue, il demandoit à Régnier en quel temps cela était arrivé? qu'il avoit demeuré tousjours en France depuis cinquante ans et qu'il ne s'estoit point aperçu qu'elle se fust enlevée hors de sa place. »

Il en est même parmi ces anecdotes quelques-unes dont on eût dit volontiers et dont on a dit, en effet, quelques années plus tard, qu'elles sentaient le fagot. Sur David : « On luy disoit qu'il n'avoit pas suivy dans un pseaume le sens de David : « Je croy bien, dit-il, suis-je le valet de David? J'ay bien fait parler le bonhomme autrement qu'il n'avoit fait. » Sur les pauvres : « Quand les pauvres luy disoient qu'ils prieroient Dieu pour luy, il leur respondoit « qu'il ne croyoit pas qu'ils eussent grand crédit auprès de Dieu, veu le pitoyable estat où il les laissoit, et qu'il eust mieux aimé que M. de Luynes ou M. le Surintendant luy eust fait cette promesse. » Ce ne sont pas là de grandes hardiesses, ou plutôt il y a dans toutes ces reparties une verdeur de bon sens qui réjouit; mais elles impliquent un détachement très philosophique, si l'on veut — très prosaïque aussi — de beaucoup de choses.

Si nous parcourions ainsi toute la gamme des sentiments, nous trouverions qu'il en a manqué bien d'autres encore à Malherbe, et par exemple qu'il se fait une singulière conception de l'amour. Mais le scepticisme, chez ce poète, s'étend à tout, même aux matières poétiques.

Arrivons au caractère de la réforme. Malherbe est essentiellement un homme de métier. On peut dire que

Ronsard imite inconsciemment l'antiquité ; il croit momentanément à Sarpédon et à Jupiter ; à tout le moins, il est touché du charme qu'il trouve à ces fables. Malherbe n'y voit qu'un arsenal poétique. Ce que Ronsard faisait sans le savoir, Malherbe le fait de propos délibéré et il sait quels sont les moyens, en toute circonstance, de reproduire à volonté les mêmes effets. Un Ronsard, un Bertaut ne savaient ni s'analyser, ni analyser froidement leurs modèles : la beauté ou la délicatesse de l'expression n'était chez eux qu'un effet du hasard, — ou du génie : chez Malherbe, c'est le résultat du calcul et du parti pris. Les Anciens ne sont pas, pour lui, des aïeux vénérés ; il ne considère pas leurs beautés comme son héritage ; leurs fictions ne lui sont pas d'un autre secours que les mots de la langue ou les règles de la syntaxe. On ne peut pas dire qu'il aime l'antiquité : il s'en sert. Et ainsi inférieur à Ronsard au point de vue du sentiment, il lui est en général supérieur au point de vue de l'art. C'est, à vrai dire, une conquête considérable : l'introduction de l'art dans la littérature.

Ce n'est pas tout. En même temps qu'il a donné un matériel à la poésie française, Malherbe a été un excellent versificateur, l'un des plus admirables que nous ayons eus, et un grammairien des plus sûrs : grand mérite en poésie où la forme a une importance capitale, surtout dans notre langue moins concrète que d'autres et qui n'a pas les mêmes ressources de pittoresque. Si l'expression n'était pas presque ridicule, il faudrait dire de lui que c'est une des oreilles les plus justes, les plus sensibles et les plus délicates qu'il y ait eu parmi les poètes. On remarquera qu'aussi bien c'est ce que tous

les poètes ont loué en lui. Boileau tout d'abord, dont les vers si connus — et assez mal compris jusqu'ici — ne parlent que des qualités qui chez Malherbe sont purement de métier :

> Enfin Malherbe vint et le premier en France
> Fit entrer dans les vers une *juste cadence*,
> D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir
> Et réduisit la Muse aux règles du devoir.

Si Boileau s'est trompé sur Bertaut et ses prédécesseurs, il a compris Malherbe et l'a estimé à sa juste valeur. Et le fameux *Enfin* n'est nullement un soupir de soulagement ni la marque d'une admiration fanatique. Boileau salue seulement en Malherbe le premier grand musicien du vers qu'ait produit notre poésie. André Chénier, dans son *Commentaire sur Malherbe*, et Sainte-Beuve, dans son *Tableau de la poésie française au* XVIe *siècle*, ne se sont pas placés à un autre point de vue.

A cent cinquante ans de distance, il ne convient pas d'abuser des rapprochements ; et cependant on pourrait comparer la situation de Malherbe en face de la Pléiade à celle des modernes Parnassiens en face du romantisme. On loue surtout en lui d'avoir supprimé toutes ces négligences que se permettaient les poètes sous prétexte de licence. C'est de même que Th. de Banville, dans son *Petit traité de versification*, prononcera contre les soi-disant « licences poétiques » une interdiction absolue. Non seulement on trouve chez Malherbe et chez Banville les mêmes idées sur l'emploi du vocabulaire et de la syntaxe, mais l'un et l'autre s'accordent sur la théorie de la rime. « La raison pourquoy il disoit qu'il falloit plutost rimer des mots éloignés que ceux

qui avoient de la convenance est que l'on trouvoit de plus beaux vers en les rapprochant qu'en rimant ceux qui avoient presque une mesme signification ; et s'estudioit fort à chercher des rimes rares et stériles, sur la créance qu'il avoit qu'elles lui faisoient produire quelques nouvelles pensées, outre qu'il disoit que cela sentoit son grand poète de tenter les rimes difficiles qui n'avoient point encore esté rimées. » (Racan, *Mémoires*). La rime est pour Malherbe, Parnassien du XVII[e] siècle, la véritable créatrice de la pensée. C'est exactement la théorie de Th. de Banville. Mais c'est exactement aussi le contraire de la conception de Boileau :

La rime est une esclave et ne doit qu'obéir.

Le rapprochement a une valeur beaucoup plus grande que celle d'une simple rencontre et l'on pourrait en tirer et en développer des conclusions qui vont fort loin. Ce qu'il y a de plaisant, c'est l'indignation de Th. de Banville contre Malherbe. Cette indignation cependant ne laisse pas d'avoir quelque raison d'être : c'est que, ceux qu'on appelle du nom de Parnassiens, étant venus après les Romantiques, ont trouvé l'imagination rétablie dans les droits souverains sans lesquels il n'y a point de poésie, tandis que Malherbe, dans sa lutte contre les Ronsardisans, a proscrit les privilèges les plus légitimes de cette même imagination. Banville — et la différence est grande — travaille dans un état de choses où le Romantisme avait reconquis la part de l'imagination, tandis que Malherbe a eu à refréner l'imagination de la

Pléiade. Et c'est pourquoi sa réforme a été, sachons le redire, plus raisonnable que poétique.

Prenons quelques-unes de ses plus belles pièces. L'*Ode sur l'attentat commis sur la personne de Henri le Grand :*

Que direz-vous, races futures,
Si quelquefois un vrai discours
Vous récite les aventures
De nos abominables jours ?

Le *Sonnet sur la mort de son fils :*

Que mon fils ait perdu sa dépouille mortelle,
Ce fils qui fut si brave et que j'aimais si fort,
Je ne l'impute point à l'injure du sort,
Puisque finir à l'homme est chose naturelle...

L'*Ode au Roi sur l'heureux succès du Voyage de Sedan :*

Enfin, après les tempêtes,
Nous voici rendus au port...

Tous ces vers pourraient être remis en prose, sans qu'il fût possible d'y retrouver « les membres épars du poète ». La strophe ou le quatrain y est d'une solide carrure, mais c'est de pure et simple prose, très ferme mais sans grande élévation. Tout est dans le mouvement, dans le choix des mots : Malherbe s'est trouvé malheureusement mais naturellement conduit à bannir l'imagination de la poésie française. Voilà le premier et sérieux inconvénient de sa réforme.

En voici un autre. Au même degré que d'imagination, Malherbe a manqué de sensibilité ; et, par là, c'est l'âme même de la poésie lyrique qu'il a supprimée en interdisant au poète l'émotion personnelle. Malherbe, au nom

du sens et de la raison expulse de la poésie tout sentiment un peu sérieux et un peu profond et dénie au poète ce droit qu'il a ou qu'il prend de se considérer un moment comme le centre du monde et de faire passer le monde à travers son âme pour l'y teindre de ses propres couleurs.

Malherbe enfin a totalement manqué de naturel. Presque toutes ses pièces ont ce caractère : la prétention. Ce sont pures poésies de circonstance, où il habille en vers magnifiques des événements qui n'ont par eux-mêmes aucune importance ; et voilà pourquoi il est réduit à invoquer Castor et Pollux et n'aboutit trop souvent qu'au guindé et à l'artificiel. Bien loin de voir dans Malherbe le créateur de la poésie lyrique française, on l'en appellerait plus justement le destructeur. Il faudra attendre jusqu'au moment où les *Confessions* de J.-J. Rousseau viendront rendre au poète le droit de se remettre en scène; jusque-là l'exemple et les leçons de Malherbe ont tué momentanément chez nous la poésie lyrique. Cette part fâcheuse de son influence passa d'ailleurs à peu près inaperçue au XVII[e] siècle, parce qu'à l'époque où vint Malherbe le besoin qui se faisait le plus généralement sentir était celui d'une règle, et parce que le goût du XVII[e] siècle le portait vers la poésie dramatique. Ainsi s'explique qu'on ne se soit pas élevé plus souvent qu'on ne l'a fait contre le mal réellement causé par Malherbe : il avait forgé l'instrument que le génie du XVII[e] siècle allait heureusement appliquer à l'art dramatique, le vers de Corneille et de Racine. C'est à ce titre, et eu égard à l'époque où il vécut, que nous conserverons à Malherbe un rang, sinon très élevé, du moins très distingué dans l'histoire de la littérature française.

CHAPITRE III

LA POÉSIE SATIRIQUE. MATHURIN RÉGNIER

S'il est exact de dire, en prenant le mot dans son sens le plus étendu, que la satire a existé de tout temps en France, et qu'on la trouve non seulement dans les fabliaux, mais dans des poèmes entiers du moyen âge, il n'en est pas moins vrai que, comme genre spécial, elle aussi, la satire est sinon une invention, du moins une importation antique de la Pléiade. C'est Du Bellay qui, dans la *Deffence et Illustration*, a signalé le genre et lui qui, par ailleurs, a, en quelque mesure, joint l'exemple au précepte. De Joachim Du Bellay à Régnier le courant ne s'est point interrompu, et les discours de Ronsard sur *les Misères de ce temps* nous mènent aux *Tragiques* de d'Aubigné qui, tout au moins par la date de leur publication, 1616, appartiennent à l'époque dont nous nous occupons.

Dans les sept chants de cette vaste composition, d'Aubigné (1550-1630), après avoir retracé les *Misères* de la France, se livre à une violente diatribe contre les *Princes* et contre la justice (*La Chambre dorée*). Le quatrième

chant, *les Feux*, n'est qu'une longue chronique rimée des griefs des protestants contre les catholiques. Dans le cinquième chant, les Fers, n'ayant pu triompher de l'obstination des martyrs, Satan va demander à Dieu la permission de déchaîner la guerre sur la France ; et c'est une longue chronique des guerres de religion. Les *Vengeances*, nous offrent un long récit, d'après la Bible, des châtiments de Dieu sur son peuple. Vient enfin le *Jugement* où le vieux huguenot assigne au tribunal de Dieu ses ennemis momentanément triomphants.

Si l'exécution répondait à la conception, l'œuvre pourrait être qualifiée de grandiose. L'idée de ces rapports perpétuels entre le ciel et la terre est vraiment belle et puissante. Mais d'Aubigné est surtout un improvisateur, et s'il a composé son œuvre au milieu des hasards de la guerre, il faut convenir que l'on s'en aperçoit. Il y a quelques beaux vers, mais isolés, et le reste est surtout obscur. Pour mettre si haut d'Aubigné qu'on l'a fait au XIXe siècle, il a fallu ne tenir compte que de la conception de l'œuvre. Grave erreur, que j'ai déjà signalée. En art, les meilleures intentions ne servent absolument de rien, lorsqu'elles n'ont pas été revêtues d'une exécution digne d'elles. C'était le cas pour les épopées du moyen âge, et ce l'est aussi bien pour les *Tragiques*. Autre défaut : la rhétorique y est plus apparente que dans aucune autre des œuvres contemporaines, et la violence de l'invective fait qu'au lieu de personnages réels on n'a devant soi que de véritables caricatures. Cela ne contribue pas médiocrement à rejeter le poème parmi ceux qu'il suffit de nommer. Ajoutez qu'à la date où il parut, il ne rencontra que l'indifférence

universelle. S'il était donc nécessaire de le mentionner, il est aussi bien difficile de le lier aux œuvres qui ont suivi, et en particulier aux satires de Régnier.

Les premières satires vraiment régulières, c'est-à-dire où la critique générale des mœurs a plus de part que l'invective personnelle, sont celles de Vauquelin de la Fresnaye qui furent publiées en 1605, mais qui étaient composées longtemps avant cette date. Vauquelin est Normand, comme Malherbe — et nous noterons, en passant, que presque tous les poètes de cette époque sont nés en Normandie, comme tous les poètes de la Pléiade étaient nés du côté de l'Anjou. Venu à Paris dans sa première jeunesse, il rentra dans sa province où, en gentilhomme campagnard qui a des lettres, il composa ses *Foresteries* et surtout ses *Satires*. Certes, la valeur de ces satires est mince, et le tour en est éminemment prosaïque. Néanmoins elles ont, à leur date, une certaine importance et doivent être signalées en tête d'une histoire du genre, comme il faut mentionner le morceau de l'*Art poétique*, où Vauquelin fait théorie de la satire, qu'il rattache au « drame satirique » des anciens. On jugerait assez exactement de sa manière par la pièce que lui ont inspirée les Sept péchés capitaux, type de satire vague et générale procédant par allégories, comme les poèmes du moyen âge.

Mais ce n'est pas sur lui qu'il faut insister, c'est sur Mathurin Régnier et ce qu'on peut appeler son groupe — les Motin, les Berthelot, les Sigogne, ses inséparables, que toutefois nous prendrons la liberté de séparer de lui.

MATHURIN RÉGNIER

Mathurin Régnier (Chartres, 1573-1613) est le fils d'une sœur de Desportes. Son père fut un personnage assez considérable qui, sur la fin de sa vie, fut échevin de la ville de Chartres. Consacré à l'état ecclésiastique dès l'âge de neuf ans, Mathurin partait pour Rome, en 1586, avec le cardinal de Joyeuse. A son retour, vers 1598, il fut pourvu d'un canonicat à Chartres, mais ne put, à la mort de son oncle, obtenir qu'une pension sur une des nombreuses abbayes dont était pourvu Desportes.

C'est par l'imitation de son oncle que Régnier se crut obligé de débuter; il n'a pas encore connaissance du genre de son talent, et l'intérêt de ses *Poésies diverses*, stances ou complaintes, est des plus médiocres. En fait, il n'existe que par ses *Satires* dont on a justement loué les grandes qualités, mais sans dire suffisamment quels défauts étaient la rançon de ces qualités mêmes.

La première de ces qualités, si Régnier n'est pas un versificateur comparable à Malherbe, c'est qu'il est, lui, véritablement un poète : il abonde en « nonchalances » qui sont « ses plus beaux artifices », en rencontres inattendues, aussi naturelles et simples qu'ingénieuses. L'invention poétique atteint chez lui au lyrisme. A la vérité, il ne « pense » pas beaucoup : lorsqu'il a parlé de la misère des poètes, lorsqu'il a chanté les filles et les cabarets, en un mot la bohème, il a complètement épuisé la série de ses thèmes poétiques. Et c'est un des caractères par où il se rattache au XVIe siècle, qui s'exerce à penser plus encore qu'il ne pense : n'en

exceptons ni Rabelais, ni Amyot, ni même Montaigne; ce qui « pense » le plus chez eux, c'est encore le Plutarque dont ils s'inspirent, mais leur pensée à eux-mêmes est singulièrement courte et inhabile à se développer. Jusqu'à Descartes et Pascal, la pensée française est encore hésitante, courte d'haleine, et presque enfantine. Mais on peut dire et il est exact de dire qu'un poète n'est pas obligé d'avoir de vastes pensées. Ce sont au contraire, sans doute ni conteste, des dons de poète que ceux de Régnier : la beauté de la langue et la verdeur de l'expression, le pittoresque, l'aisance, la grâce, le naturel, tous ces mérites enfin qui rendent ses satires, dans les bons endroits, singulièrement supérieures aux satires même de Boileau.

Pour la beauté de la langue, qu'il nous suffise de citer la XIIIe satire — la plus fameuse, — la célèbre *Macette*.

> L'honneur est un vieux saint que l'on ne chôme plus...
> Le péché que l'on cache est demi pardonné...
> Puis la bonté du ciel nos offenses surpasse...

Autant de vers qui annoncent *Tartufe*. Pour le pittoresque, nous ne serions pas embarrassé d'en tirer des exemples de la satire VIIIe, qui fait songer au Mascarille des *Précieuses*, à l'Acaste du *Misanthrope*, et encore à Tartufe en face d'Elmire. Pour l'aisance et le naturel, la fable de la satire IIIe, *le Loup, la Lionne et le Mulet*, supporterait la comparaison avec La Fontaine (*le Cheval et le Loup*). Et c'est encore la satire VIIe au sujet de laquelle nous nous rappelons et Don Juan et le Misanthrope. On ne peut faire un pas dans Régnier sans s'y heurter à des vers ou à des tirades entières de Molière.

A voir l'allure de cette poésie, on se rend aisément compte que Régnier ait dû goûter médiocrement l'art sévère, savant et un peu artificiel de Malherbe. On connaît l'anecdote de la brouille survenue entre Malherbe et Régnier, au sujet des psaumes de Desportes. Ce serait à ce propos que Régnier, prenant fait et cause pour son oncle, aurait écrit la fameuse satire IXe : *A Rapin*. Il y a tout lieu de tenir l'anecdote pour fausse, Régnier n'ayant pas attendu cette époque pour attaquer Malherbe et son école; on trouve déjà dans la satire IIe des vers qui ne peuvent s'appliquer qu'à Malherbe, et de même dans la satire IVe ; Régnier y prélude à l'attaque plus virulente mais non pas imprévue de la IXe satire. — D'autre part, il peut paraître étonnant que Régnier se soit constitué le défenseur de Ronsard, alors que, comme nous l'avons vu, Malherbe descend en droite ligne de celui-ci. — Aussi est-ce tout simplement par hérédité de famille, comme neveu de Desportes, que Régnier entre en campagne. Si toutefois nous voulons découvrir des raisons d'ordre moins personnel, on peut remarquer que Régnier savait gré à Ronsard de n'avoir pas raffiné comme Malherbe sur la question de forme. Pour lui, ce qu'il représente c'est la veine de Rabelais et de Marot, qui reparaît dans son œuvre, revêtue, à vrai dire, de tout ce que Ronsard et Du Bellay avaient tenté d'inventions heureuses. L'héritier de Ronsard, ce n'est pas Régnier, c'est Malherbe; et ce que Régnier fait rentrer dans la littérature, c'est l'esprit gaulois qui, depuis cinquante ans, en avait été écarté.

De là même découlent ses défauts, qu'on a eu le tort de ne pas assez signaler. Il tombe tout à la fois sous le

coup des reproches adressés par Malherbe à la Pléiade et par la Pléiade à l'école de Rabelais. A force de naturel, il est presque toujours prolixe et souvent incorrect; il n'a pas la plus élémentaire notion de ce qu'exige la composition d'une œuvre d'art; il piétine sur place, reproduisant trois ou quatre fois la même idée avec des images et des mots nouveaux. Être naturel, c'est parler et écrire naturellement, mais ce n'est pas parler et écrire comme dans la nature, car alors l'art n'aurait plus de raison d'être. Régnier l'a trop oublié. Il va où le pousse son tempérament : à la prolixité, mais aussi au mauvais goût. Le trivial et le lyrique abondent dans son œuvre. Et il faut bien en signaler un dernier trait qui n'en est que trop caractéristique : l'immoralité. On a cherché à laver Régnier de ce reproche, mais il n'y a pas deux poids et deux mesures, et si Régnier n'est pas immoral et obscène, c'est donc que personne ne l'a jamais été, ni ne saurait l'être. L'immoralité dans l'art consiste à présenter comme moralement acceptées et ordinaires des choses que les honnêtes gens qualifient d'indécentes et de révoltantes. Cette tournure d'esprit est éminemment celle de Régnier. N'essayons donc pas à cet égard et sur ce point de le faire bénéficier d'une indulgence qui irait à nous désarmer contre tout artiste qui dans son œuvre se serait dispensé de respecter les règles de la décence et les principes du Bien.

CHAPITRE IV

LE THÉATRE SOUS HENRI IV

Dans son ambition de tout renouveler et de substituer aux anciens genres des genres non pas nouveaux, mais au contraire un peu servilement imités de l'antique, la Pléiade n'avait eu garde d'oublier, après l'épopée et l'ode pindarique, le plus solennel de tous, le théâtre, et dans le théâtre la tragédie. « Quant aux comédies et aux tragédies, si les rois et les républiques les voulaient restituer en leur ancienne dignité qu'ont usurpée les farces et les moralités, je serais bien d'opinion que tu t'y employasses. » Ainsi s'était exprimé Du Bellay dans la *Deffence*, et, le premier, Étienne Jodelle avec sa *Cléopâtre* en 1552, puis avec sa *Didon* et avec son *Eugène*, avait répondu à l'appel. D'autres avaient suivi : Grévin, Jean de la Taille, Jean de la Péruse, etc., et, par-dessus tous les autres, un vrai poète, Robert Garnier, l'auteur des *Juives*, l'un des drames bibliques assurément les plus curieux qu'il y ait chez nous, de *Bradamante*, la première en date de nos tragi-comédies, et d'un *Hippolyte* qu'on ne saurait mieux louer qu'en disant qu'on y trouve l'origine ou l'indication

de quelques-uns des plus beaux mouvements de la *Phèdre* de Racine.

Malheureusement Garnier lui-même, si l'on excepte les *Juives* et *Bradamante*, avait commis la même erreur dans ses tragédies que Ronsard dans les *Odes pindariques* : il avait imité de trop près les modèles antiques, trop superstitieusement, et, entre ces modèles, Sénèque, c'est-à-dire le pire de tous. De plus et surtout, comme à Sénèque encore, selon toute apparence, il lui avait manqué l'épreuve de la représentation publique, c'est-à-dire la seule qui puisse établir entre l'auteur dramatique et le public de son temps cette communication sans laquelle il peut y avoir des imitations ou des pastiches de drame, mais non pas de drame ou de théâtre, au vrai sens du mot. L'œuvre de théâtre a cela de particulier et de distinctif, qu'étant faite « pour être jouée », comme dira bientôt Molière, elle n'est pas complète par elle-même; on ne peut pas la détacher, pour ainsi dire, des conditions matérielles de la représentation scénique et de la nature du public auquel elle est destinée. Retenons cette observation, dont nous verrons plus tard sortir plus de conséquences qu'elle n'a l'air d'abord d'en contenir.

Je ne dis pas que les tragédies de Garnier n'aient jamais été jouées; je dis même le contraire, puisque, sur le témoignage de Scarron dans son *Roman comique*, nous savons que *Bradamante*, en plein XVII[e] siècle, était populaire encore dans les provinces. Mais ce qu'il semble qu'on puisse affirmer, c'est que Garnier lui-même avait conçu ses tragédies « pour être lues », et j'ajoute qu'étant données les conditions du théâtre, il ne

pouvait guère les concevoir autrement ni pour une autre fin.

En effet, depuis qu'un arrêt du Parlement de Paris, rendu en 1548 et fortement motivé, avait interdit aux Confrères de la Passion, qui venaient alors de s'établir à l'hôtel de Bourgogne, « de jouer le Mystère de la Passion Notre Sauveur, ni autres Mystères sacrés, sous peine d'amende arbitraire », comme les Confrères n'en conservaient pas moins le droit exclusif de donner à Paris des représentations théâtrales, et par conséquent de les interdire à tous autres, il en était résulté l'impossibilité de fonder aucun théâtre ayant une troupe régulière et un répertoire durable. Cet état de choses ne dura pas moins de quarante ou cinquante ans. Ni les troupes de province, ni les comédiens italiens, ni même les forains, pendant ces quarante ans, ne réussirent à emporter le privilège des Confrères; c'est à peine si l'on put, dans les collèges, ou dans les hôtels particuliers, donner des représentations qui, n'ayant pas de lendemain, participaient plutôt du caractère d'une solennité que d'un divertissement habituel et réglé ; et la situation ne commença de se modifier que lorsque les Confrères, n'attirant plus personne avec les farces qu'ils avaient essayé de substituer à leurs anciens mystères, eurent cédé leur privilège, en 1590 ou environ, à de véritables comédiens. On se précipita par la brèche : les Italiens, en dépit d'un arrêt d'expulsion, protégés qu'ils étaient par la faveur royale continuèrent de jouer assez régulièrement; les forains, en 1596, obtinrent un arrêt qui consacra leurs droits. Vainement les Confrères, en 1598, obtinrent d'Henri IV une permission de reprendre leurs anciens Mystères, le

Parlement refusa de l'enregistrer, et une troupe à demeure vint enfin s'établir au Marais, à l'hôtel d'Argent, en face même de l'hôtel de Bourgogne, en 1599 ou 1600. Une époque nouvelle allait commencer pour l'histoire du théâtre français.

Passons sur les préliminaires, et bornons-nous à mentionner Pierre Mathieu (1563 à 1621), auteur de trois pièces assez ridicules : *Vasthi*, *Clytemnestre*, *Aman*, où pourtant se dessinent déjà les tendances qui prévaudront au XVIIe siècle. — Antoine de Moncrestien (?—1621) a une tout autre valeur, et ce qui n'a pas médiocrement contribué à le rendre célèbre, c'est que sa biographie a été singulièrement accidentée. Après des aventures de toute sorte, procès et duels, il se sauve en Angleterre d'où il revient avec une tragédie, l'*Écossaise*, mettant à la scène le supplice de Marie Stuart, la première en date des pièces contemporaines. Il s'établit alors dans un petit magasin de la rue de la Harpe, se fait faux monnayeur, s'enrôle quoique catholique parmi les protestants, périt enfin dans une embuscade — et subit un dernier procès après sa mort! Le piquant, c'est que ce Cartouche ou ce Mandrin est celui qui a le plus approché de Racine par sa tendance à l'élégie dramatique. C'est ce qui fait l'intérêt des sept tragédies qu'il a laissées : *Sophonisbe* (1596), *les Lacènes* (1599), *David* (1600), *Aman* (1601), *Hector* (1603), *la Bergerie* (1605), *Marie Stuart* (1605). Ajoutez, pour l'achever de peindre, que cet aventurier est l'auteur d'un *Traité d'économie politique* où il réclame le percement de l'isthme de Suez, et qu'il peut donc être considéré comme le fondateur de notre moderne économie politique!

Mais ceux-là valaient tout juste d'être nommés; arrivons au seul dont il y ait lieu ici de tenir compte, Alexandre Hardy (1560 ou 1570-1629 ou 1631). Il paraît avoir été attaché en qualité de poète ordinaire à la troupe du Marais, ce qui signifie qu'il était aux gages du directeur, pour le défrayer, moyennant deux ou trois écus par jour, de toute espèce de nouveautés. Cela explique qu'il n'ait pas écrit moins de six cents pièces, ce qui ne doit pas nous étonner, puisque Lope de Vega a dépassé le millier : aussi bien, a-t-il eu le bon goût de n'en faire imprimer que quarante et une. Donnons la liste des principales : Poèmes dramatiques : *les Amours de Théagène et Chariclée*, en huit journées (1601), et la *Gigantomachie*, tirée d'Hésiode. — Tragédies : *Didon* (1603), *Scédase* (1604), *Méléagre* (1604), *la Mort d'Achille* (1607), *Coriolan* (1607), *Mariamne* (1610), *Lucrèce*, *Alcméon*, *la Mort de Daire*, *la Mort d'Alexandre*. — Tragi-comédies : *Procris* (1605), *Alceste* (1606), *Ariane* (1606), *Cornélie* (1609), *Arsacome ou* l'*Amitié scythe* (1610), *le Ravissement de Proserpine*, *la Force du sang* (1612), *Félismène*, *Dorise*, *Elmire ou l'Heureuse bigamie* (1615), *la Belle Égyptienne*, *Gésippe ou les Deux Amis*, *Phraartes*, *Aristoclée*. — Pastorales : *Alphée*, *Alcée* (1610), *Corinne* (1614), *l'Amour victorieux*, *le Triomphe d'amour*.

Cette division appartient à Hardy et on ne voit pas toujours très bien la différence qu'il établit entre tragédies, tragi-comédies ou pastorales. Mais, de quelque façon qu'il ait traité ces sujets, le choix même en est assez instructif. Aucun d'eux en effet ne s'éloigne de ceux qu'avaient recommandés ou traités eux-mêmes les poètes de la Pléiade. C'est toujours à l'antiquité, et, sauf

une ou deux occasions, quand ce n'est pas à l'antiquité, c'est à l'Espagne ou à l'Italie que Hardy emprunte ses sujets. De là cette conclusion qu'il n'y a rien de plus faux que de se le représenter comme un « poète populaire » en révolte contre les savants ou les érudits de son temps ; mais lui aussi, s'il est en révolte contre quelqu'un, c'est contre Malherbe, et s'il est quelqu'un de qui il procède, c'est Ronsard.

C'est ce que confirmerait l'examen de son style, qui est chez lui la partie faible, mais où l'on peut trouver quelques endroits curieux. Il n'y manque pas d'une certaine force qui l'anime ; mais on y voit tout à la fois que l'auteur ne dispose pas des mots qu'il faudrait pour exprimer toute sa pensée, et qu'il est incapable dans un développement de s'arrêter à temps. Rien en tout cas ne diffère ici de ce que nous sommes habitués à trouver chez les amis de Ronsard : mêmes images, même prolixité, même mélange de faux antique avec l'afféterie italienne. Ainsi se trouve confirmé par l'examen du style ce que nous avions induit du choix des sujets, et nous pouvons bien tenir Hardy pour un légitime héritier de la Pléiade.

Nous le savons au surplus par ses propres aveux : en tête de chacun des dix volumes qui forment son théâtre complet, il a mis des espèces de *Préfaces* où l'on peut dire qu'il expose son esthétique ; or, quand ce n'est pas aux anciens qu'il en appelle, c'est à Ronsard, c'est au Tasse ou à Guarini, à l'*Aminta* ou au *Pastor Fido*. De telle sorte que dans l'œuvre de ce poète prétendu populaire et au sujet de qui on a si souvent regretté que le pédantisme de la génération qui l'allait suivre ait, en quelque sorte, stérilisé les promesses qu'il avait données

au théâtre français, on ne trouve dans quarante et une pièces ni un sujet national, ni un sujet contemporain, ni un sujet populaire. Non seulement il s'inspire toujours de l'antiquité et de l'Italie, mais c'est sans essayer de renouveler les sujets qu'il emprunte, comme le feront plus tard Corneille et Scarron. Pas plus que dans la conception générale ou dans le choix des sujets, Hardy n'innove dans le détail. D'où vient donc que nous lui accordions néanmoins une place considérable? Qu'a-t-il fait, et à quel titre a-t-on pu voir en lui le fondateur du théâtre français?

Par la faveur des circonstances, et grâce à la fécondité, à la variété, à la multiplicité de ses inventions, il a appris au public le chemin du théâtre; il en a fait un divertissement presque aristocratique et, si l'on peut ainsi dire, une habitude parisienne; en constituant ainsi un public pour le théâtre du xviie siècle, il lui a donné ce qui lui manquait le plus. En second lieu, et différent en cela de ses prédécesseurs, il n'a pas composé ses tragédies dans le silence du cabinet, pour la délectation de quelques érudits, mais pour la scène et avec la constante préoccupation de l'effet, des nécessités et des conventions du théâtre. Par là, il a dégagé les lois essentielles de son art, de façon inconsciente encore, mais toutefois avec assez de force pour que les érudits qui viendront n'aient qu'à les préciser quand ils voudront distinguer les différents genres et en déterminer les conditions. Le théâtre s'achemine vers la conscience de son objet et de ses moyens. Sous ce rapport et à certains égards, le théâtre de Hardy contient déjà en puissance tout le théâtre classique. Enfin il représente dans l'histoire ou dans l'évo-

lution de la tragédie un moment capital, dont nous ne comprendrons l'importance tout à fait singulière qu'en sortant un peu des frontières de la France et jetant un coup d'œil sur l'état et l'histoire du théâtre européen dans la seconde moitié du XVI[e] siècle. — Ce nous sera, en outre, une occasion de rompre avec une habitude d'esprit, un préjugé, en quelque sorte, fort commun chez nous, et d'après lequel, dans l'histoire de la littérature française, nous ne nous occupons des littératures étrangères, nous ne nous doutons de leur existence, qu'aux dates et dans la mesure où leur influence se fait sentir sur la nôtre. Or, l'on peut trouver dans ces littératures des points de comparaison utiles pour bien juger de nos chefs-d'œuvre; mais elles permettent surtout de situer notre littérature parmi la littérature européenne, et le développement intellectuel, moral, religieux de la France dans le développement général de la pensée et de l'esprit européens.

CHAPITRE V

ÉVOLUTION DE LA TRAGÉDIE AVANT ALEXANDRE HARDY

Il est même nécessaire, pour bien comprendre, je ne dirai pas la valeur intrinsèque, mais la valeur toute relative du théâtre d'Alexandre Hardy, de remonter jusqu'à l'époque où la littérature n'était ni française, ni espagnole, ni anglaise, ni allemande, ni même encore italienne, mais vraiment européenne. Comme il y a eu un temps où, sous la domination à peu près universellement reconnue du pouvoir moral de la papauté et sous la discipline intellectuelle de la scolastique orthodoxe, la pensée du moyen âge, d'un bout à l'autre de l'Europe, était sensiblement semblable à elle-même ; comme il y a eu un temps où, sous l'inspiration de la même ardeur religieuse, on élevait à Cologne, à Strasbourg, à Paris ou à Cantorbéry la même cathédrale gothique ; — il y a eu un temps aussi, et c'était le même, où les mêmes chansons de geste, les mêmes fabliaux, les mêmes romans d'aventures, les mêmes chansons d'amour, et les mêmes Mystères enfin, défrayaient l'inspiration des poètes et les exigences littéraires de la société féodale. La *Somme* de

saint Thomas, la cathédrale de Strasbourg, et la *Divine Comédie* de Dante sont des œuvres européennes, de la même nature et du même caractère, à peine allemandes ou italiennes. Entre un fabliau de nos vieux conteurs, un conte de Chaucer et un récit de Boccace, la ressemblance est entière; de même entre un Mystère anglais ou italien et un Mystère français ou allemand. C'est ainsi que, pendant le xiv[e] et le xv[e] siècles, les représentations dramatiques avaient été identiques par toute l'Europe, en France, en Italie, en Angleterre, en Allemagne et en Espagne, et, en dehors de la langue nationale, la différence, en somme, était nulle ou insignifiante.

Comment et pourquoi les Mystères disparurent-ils? Cette disparition s'effectua à la fois sous l'influence des causes générales qui avaient transformé insensiblement l'Europe politique du xiv[e] au xvi[e] siècle et sous l'influence de causes particulières. La première est l'épuisement du genre par sa propre fécondité. Il en est un peu des genres en littérature comme des espèces en histoire naturelle : ils ont un commencement, une apogée et une fin; arrivés à un certain degré du développement, ils ne peuvent plus que décliner ou se transformer. La fortune même des Mystères est devenue la raison la plus certaine de leur décadence. — En même temps, ils avaient cessé de répondre à leur objet. En effet, et au moins en principe, l'intention d'édification n'en avait jamais été absente; mais en raison du progrès de la libre pensée au xvi[e] siècle, il s'y était introduit une quantité d'éléments étrangers et même contradictoires à cette intention. — Remarque importante : les Mystères, par leur nature même, ne pouvaient recevoir l'empreinte

particulière et en quelque sorte le cachet de l'artiste. Nous touchons ici à l'une des plus profondes différences qu'il y ait entre l'art du moyen âge et l'art moderne. L'art gothique est anonyme et impersonnel ; au lieu que dans chacun des palais de la Renaissance il est aisé de reconnaître des génies différents qui se sont manifestés dans leurs œuvres. Rien n'a plus contribué à frapper d'une décadence irrémédiable l'œuvre littéraire du moyen âge que ce caractère d'impersonnalité. — Enfin le sentiment de la beauté était étranger aux Mystères comme à tout l'art du moyen âge ; or ce qui caractérise essentiellement la Renaissance, c'est la résurrection de la beauté. On estimait que désormais l'amour du beau devait inspirer l'art moderne comme il avait inspiré l'art antique. Ainsi, tout naturellement, l'imitation d'œuvres antiques s'était partout substituée aux genres du moyen âge et, abandonnant les Mystères déjà plus d'à moitié morts, les érudits avaient essayé de les remplacer par la tragédie telle que l'avait connue l'antiquité. En résumé, il n'y a rien eu de brusque et de brutal dans la disparition des Mystères ; la Renaissance n'a rien étouffé : elle n'a fait que substituer à quelque chose d'usé quelque chose de jeune et de vivant.

Ce qui est bien remarquable, c'est la façon dont se généralisent aussitôt les tendances nouvelles ; comme par un reste d'habitude, pendant tout le XVIe siècle et dans toute l'Europe, en Italie comme en Espagne, en France comme en Angleterre, les œuvres dramatiques ne cessent pas de se ressembler presque trait pour trait. C'est en Italie que le mouvement commence et que Georges Trissino fait représenter en 1524 une *Sophonisbe*

inspirée de Sénèque, qui fut le premier modèle de la Renaissance; dès lors, de l'autre côté des monts, les imitations se multiplient; ce sont à profusion des *Oreste*, des *Antigone*, des *Cléopâtre*, des *Hécube*, des *Médée*, des *Agamemnon*. La France vient ensuite, guidée par Jodelle, qui donne en 1552 sa *Cléopâtre* et sur les traces de qui se dirigent les Jean de la Taille (*Médée*, 1554), les Jacques Grévin (*la Mort de César*, 1560) et les Robert Garnier. Peu après, l'Angleterre s'engage dans la même voie; paraissent d'abord des traductions, puis une tragédie originale de Jasper Heywood, *les Troyennes* (1559) et, successivement, un *Thyeste*, un *Hercule Furieux*, enfin le *Gerdobuc* de Thomas Sackville (1561). C'est alors le tour de l'Espagne avec Jean de la Cueva (*Ajax*, *Virginie*, *Mucius Scévola*) et avec Cristoval de Viniés (*Attila*, *Sémiramis*, *Dido*). Ainsi, de même qu'au moyen âge les Mystères s'étaient popularisés dans l'Europe entière, se répand et triomphe aussi universellement le goût des imitations antiques.

Ce qui d'ailleurs encourage les imitateurs, c'est qu'en même temps apparaissent les *Poétiques*, partout à la fois ou du moins à très peu d'années d'intervalle, toutes ou presque toutes inspirées d'Horace et surtout d'Aristote, et déterminant un mouvement théorique parallèle au courant des œuvres : c'est, en 1569, la *Poétique* de Scaliger, en 1570, celle de Castelvetro, en 1583, la *Défense de la poésie* de l'écrivain anglais Philippe Sydney. Et à ce propos il convient d'en finir tout de suite avec une erreur des plus funestes et qui a corrompu toute une partie de l'histoire du théâtre français. Dans sa *Défense de la poésie*, Sydney formule et défend la règle des trois unités

« Sydney, grand admirateur de Sénèque, se prononce en faveur des trois unités qu'il juge toutefois aussi nécessaires l'une que l'autre. Le seul reproche qu'il adresse à *Gerdobuc*, — mais à ses yeux, il est grave, — c'est que les unités de temps et de lieu ne soient pas observées ; sans cela, dit-il, cette tragédie pourrait rester comme le modèle des tragédies. Il demande aussi, dans les termes les plus formels, la séparation de l'élément comique et de l'élément tragique. Car il se plaint amèrement que les auteurs de son temps fassent paraître sur la scène des bouffons à côté des rois et que les dialogues les plus sérieux soient déshonorés par des quolibets. (Cf. Mézières, *Prédécesseurs et Contemporains de Shakespeare*.) Combien il est donc puéril d'attribuer aux conditions matérielles du théâtre la docilité que les poètes du XVIIe siècle montreront pour le joug des règles ! Combien il est puéril aussi de prétendre qu'un beau jour un pédant et un homme d'état, Chapelain et Richelieu, décrétèrent cette règle des trois unités ! Combien même il importe peu si les unités sont ou ne sont pas dans Aristote ! Les poètes du XVIIe siècle se bornent à réaliser ce qu'on a essayé de faire depuis longtemps, comme le prouvent toutes ces *Poétiques*.

Il importe également de ne pas négliger les critiques que Sydney présente des œuvres de son temps. Elles montrent que si, tout d'abord, l'imitation des œuvres antiques a été uniforme en Europe, par la suite, et dès la fin du XVIe siècle, cette uniformité s'est trouvée rompue. Et de fait, un peu partout, du genre à la mode — qui est la tragédie renouvelée de l'antique — commence à se dégager le théâtre national particulier à

chaque peuple. En Italie, le drame parti de l'*Aminta* (1577) du Tasse et du *Pastor Fido* (1584) de Guarini, revêt une pompe extérieure sans cesse grandissante et s'achemine vers le mélodrame ou drame lyrique, c'est-à-dire vers l'opéra dont Ottavio Rinuccini donne les premiers modèles dans *Daphné* (1594)et *Eurydice* (1600). En Espagne, où les partisans eux-mêmes de la tragédie classique avaient traité des sujets nationaux ou contemporains, *les Sept infants de Lara*, *Inès de Castro*, *le Sac de Rome* (1527), Lope de Vega, après avoir commencé par des sujets classiques, rejette un beau jour les règles et s'illustre dans les genres qui deviendront le plus populaires, les *Autos Sacramentales* et les *Comedias de capa y espada*, caractérisés à la fois par l'embrouillamini de l'intrigue et le rôle important attribué au « point d'honneur ». En Angleterre, où Ben Jonson essaie de fonder un théâtre classique, Shakespeare donne (1593) ses premières pièces : *la Comédie des méprises* et *les Deux gentilshommes de Vérone*, et fait la fortune du drame, proprement shakespearien, qui est, pour la grande masse des spectateurs, la forme scénique la plus passionnée et la plus colorée, en même temps que la plus capable d'agir. Enfin, en France, Alexandre Hardy, le seul qui forme la transition entre la tragédie savante du XVI[e] siècle et la tragédie vivante du XVII[e], représente le même moment capital. Quand il paraît, le théâtre français oscille entre la tragédie pure et le drame shakespearien et c'est lui qui fait pencher la balance en faveur de la tragédie. Nous avons remarqué avec quel soin Hardy lui-même insiste sur la distinction des genres. Ainsi, grâce à lui; le principe de la distinction absolue des

genres, qui caractérisera le théâtre des siècles suivants, se fixe très nettement dans la tragédie.

Si de plus on compare la façon dont il traite un sujet avec la manière qui est celle de Shakespeare, on est frappé de la simplicité relative de l'intrigue française. Par là encore Hardy fait faire un pas de plus au théâtre vers la tragédie française et vers la détermination de notre idéal classique. Tandis que le drame anglais contient une « histoire » dans sa suite et son développement, la tragédie française ne renferme qu'une « crise » qui se noue et se dénoue dans les vingt-quatre heures, et ceci encore c'est à Hardy qu'on le doit. D'autre part, alors que Shakespeare et que Lope de Vega préfèrent s'inspirer d'événements modernes, Hardy s'interdit de traiter tout sujet contemporain et ne puise jamais la matière de ses pièces ailleurs que dans l'antiquité. Avec lui la tragédie française s'attribue en quelque sorte à elle seule le dépôt de l'antiquité. Enfin il s'efforce de s'appuyer uniquement sur l'histoire ou sur la légende. C'est à lui qu'il faut faire honneur d'avoir conformé l'intrigue tragique à la réalité de l'histoire et d'avoir vaguement soupçonné comment l'histoire pourrait servir à justifier ce qu'il y a de violent et de passionné dans la tragédie française.

Quant à la langue, si elle manque de tous les autres mérites, elle a celui d'être naturelle : Hardy cherche visiblement à l'accommoder à l'oreille du spectateur. En un mot, tout ce que nous apercevons à l'état encore inconscient chez Hardy, c'est la tragédie du XVIIe siècle commençant à prendre conscience d'elle-même ; il n'y manque plus que le génie.

CHAPITRE VI

LA LITTÉRATURE ROMANESQUE ET L' « ASTRÉE »

On vient de voir de quelle lumière s'éclaire l'histoire du théâtre français au XVIIe siècle, quand, au lieu de l'étudier en elle-même et pour elle-même, on l'étudie dans son rapport avec l'histoire générale de la littérature européenne. Et, en particulier, tout ce que l'on a dit de la controverse des trois unités, ce que l'on en dit encore tous les jours ne compte pas, si l'on a d'abord examiné l'histoire de la même controverse en Angleterre, par exemple. De même, pour bien suivre l'évolution à la même époque de la littérature romanesque et comprendre une œuvre déterminée, telle que l'*Astrée*, il est indispensable d'étudier pareillement l'une et l'autre en les replaçant dans le « milieu européen ».

Quand on parle de l'*Astrée*, on cherche toujours à établir entre la conception du roman et l'époque une relation nécessaire. Parce qu'il s'en dégage un sentiment d'élégance et de douceur des mœurs, parce que l'auteur y célèbre la paix et la justice de Henri IV, on veut surtout y voir l'influence du règne réparateur de ce dernier roi.

Il se peut, mais cela n'empêche pas que l'*Astrée* soit essentiellement une imitation du roman espagnol et de la pastorale italienne. En d'autres termes, si l'*Astrée* est en France le commencement de quelque chose et même de beaucoup de choses, c'est en Europe le terme ou la fin d'autre chose, et par suite, pour reprendre une expression dont je me suis déjà servi à propos de Hardy, un « moment capital » du roman.

L'histoire de la littérature romanesque dans l'Europe du moyen âge et du XVIe siècle est à la fois analogue et inverse de celle de la littérature dramatique ; c'est-à-dire qu'elle est une concentration et non une expansion, une diffusion et non une réduction. Au lieu de trois ou quatre formes nouvelles, comme l'opéra italien, le drame espagnol ou anglais, et notre tragédie, se dégageant lentement d'une même origine initiale, qui est la tragédie gréco-latine, si l'on peut ainsi dire, c'est au contraire deux ou trois genres, des débris desquels il finit par s'en former un seul. L'explication ou la raison de ce contraste est toute simple : l'antiquité, qui fournissait pour la tragédie des modèles d'une incontestable valeur, a complètement ignoré le roman, et ce qu'on désigne parfois sous le nom de romans antiques n'offre que de vagues analogies avec le roman moderne. Par suite la Renaissance ne pouvant, dans ce genre, se reporter à des modèles grecs ou romains, dut essayer de perfectionner et de corriger dans le sens de son idéal ce que lui avait légué le moyen âge. Si donc nous voulons remonter aux origines du roman moderne, c'est dans les Romans de la Table Ronde et les Poèmes d'aventures qu'il nous la faut chercher. Et remarquons qu'il n'y a rien à dire ici

d'œuvres telles que le Roman de Renart ou le Roman de la Rose, compositions d'une espèce toute particulière, qui n'ont rien de commun avec le roman et dont le nom est assez mal justifié. Toutefois le passage n'a pas été direct des Romans de la Table ronde et des Poèmes d'aventures; il s'est effectué par l'intermédiaire de ce qu'on appelle les *Amadis*, c'est-à-dire les romans espagnols de chevalerie — ceux-là mêmes que lisait assidument Don Quichotte — et dont on trouvera une énumération complète dans le sixième chapitre de l'œuvre de Cervantes. L'original des *Amadis* est-il français, portugais, espagnol, c'est ce qu'on ne saurait affirmer; ce qu'on peut dire, c'est que la plus ancienne rédaction que l'on connaisse est espagnole, qu'elle a pour auteur Garcia Ordoñes de Montalvo (1492-1504) et qu'elle fut traduite en français en 1540, par Herberai des Essarts. Ces fictions des *Amadis* célébraient particulièrement trois vertus : la vertu de Chevalerie, avec le caractère héroïque que lui avaient communiqué les luttes entre Espagnols et Maures, le Courage et la Chasteté.

La vogue de ces *Amadis*, dont la liste est longue, fut immense tant en Espagne qu'à l'étranger. Cependant, à l'époque où Montalvo traduisait ou composait le prototype de ces romans, un gentilhomme napolitain, Sannazar, donnait une espèce de pastorale, l'*Arcadia* (1504), bucolique en prose, entremêlée d'idylle et de satire. L'ouvrage eut, en Italie et dans l'Europe entière, un succès considérable; toutefois, je ne sais pour quelle raison, parce qu'il venait trop tôt peut-être, ou que la réputation de Sannazar comme poète latin lui nuisit comme romancier, l'*Arcadia* fut peu imitée et c'est en Espagne qu'il

nous faut retourner pour trouver, en 1542, un ouvrage assez semblable, la *Diana enamorada* de Georges de Montemayor. Le succès, après avoir hésité quelque temps entre les deux genres, le roman chevaleresque et le roman pastoral, finit par se décider tout à fait en faveur de ce dernier, et sur la fin du siècle le roman pastoral se substitua complètement aux *Amadis*. A partir du dernier *Amadis* (1587), les bucoliques romanesques se succèdent dans toute l'Europe et particulièrement en Angleterre, avant de s'acclimater définitivement en France (la *Galatea* de Cervantes, 1584; l'*Arcadia* de Lope de Véga, 1598). Voilà donc, à la fin du XVIe siècle, deux genres de fictions en présence, deux courants dont le premier commence à se tarir, mais non pas sans avoir laissé sa trace dans les mœurs, par cet esprit chevaleresque et cette galanterie qui sont devenus l'essentiel de la vie de cour, et dont le second est en possession de toute la faveur publique.

On pourrait à ces deux courants en joindre plusieurs autres dont on trouverait l'origine en Espagne. — D'abord, celui du roman religieux, dont le *Chevalier de la Croix* peut passer pour le premier modèle. Toutefois ce n'est pas sur le roman français des XVIe et XVIIe siècles qu'ont agi ces romans religieux, mais sur les étranges compositions jésuitiques dont parle Pascal dans les *Provinciales*. — Quant au roman picaresque, dont le premier en date est le *Lazarille de Tormes* (1554), il faut franchir un demi-siècle pour retrouver sa « veine » dans le *Guzman* d'*Alfarache* et les *Nouvelles* de Cervantes ; c'est au reste de lui que procédera le roman réaliste du XVIIe siècle et en particulier le *Roman comique* de

Scarron. Mais si nous pouvons négliger ces deux formes, il en est une autre, plus française, que nous ne pouvons passer sous silence : il s'agit des Remaniements en prose de Chansons de gestes qu'on appelle la *Bibliothèque bleue*. C'est là que l'on doit chercher la source du roman historique dont les modèles sont les romans pseudo-historiques de La Calprenède et de Mlle de Scudéry. En résumé, c'est des Pastorales, des Romans historiques et des *Amadis* qu'il faut composer l'atmosphère littéraire dans laquelle le roman du XVIIe siècle et en particulier l'*Astrée* va puiser les éléments nécessaires à son existence.

Arrivons maintenant au roman de d'Urfé, étudions en elle-même cette œuvre dont le succès fut si vif et exerça une influence si étendue et si durable, et demandons-nous pourquoi cette pastorale éclipsa toutes les autres et pourquoi elle a donné au roman français une popularité de telle nature que désormais les romans étrangers devaient tomber dans un oubli profond.

Passons rapidement sur la biographie et les œuvres secondaires d'Honoré d'Urfé. Il est né à Marseille (1558), d'un lieutenant général du roi en Forez, et fut élevé sur les bords du Lignon, qu'il devait rendre célèbre et presque légendaire. Sa famille se prétendait originaire d'Allemagne et alliée à la maison de Saxe : aussi les Allemands n'ont-ils pas manqué de revendiquer d'Urfé comme un des leurs. C'était une famille de grands seigneurs lettrés : sur les six frères d'Honoré, trois ont écrit et deux sont arrivés à une certaine notoriété, et leur grand-père, Claude d'Urfé, ancien ambassadeur de France en Italie, ancien gouverneur des enfants de France, a laissé

la réputation d'un bibliophile éclairé. La vie de d'Urfé n'offre aucun incident notable, si ce n'est son mariage dont nous parlerons plus loin et sa participation aux troubles de son temps : il se rangea du côté de la Ligue et, après le triomphe de Henri IV, jugea prudent de se retirer en Savoie. Il avait déjà commencé d'écrire et fait paraître à Lyon, en 1598, des *Épîtres morales* inspirées des *Lettres* de Sénèque à Lucilius. Par la suite il composa un long poème, le *Sireine* (1599), imité de la première partie de la *Diane amoureuse* de Montemayor, un poème à la fois épique et didactique, la *Savoisiade*, une pastorale en vers blancs et rimés, la *Silvanire*, toutes œuvres dont la mémoire est effacée par celle de l'*Astrée*.

L'*Astrée* parut en cinq parties successives, la première publiée entre 1608 et 1612, en 1610, croit-on; cette date toutefois n'a rien de sûr, car dans les *Mémoires de Bassompierre* il est dit qu'en janvier 1609, Henri IV se faisait lire l'*Astrée* alors dans toute sa vogue; la seconde en 1616, date également incertaine; la troisième en 1619 et la quatrième en 1627 par les soins de son secrétaire et ami B. Baro, qui termina l'ouvrage après la mort de d'Urfé (1625) et lui donna une cinquième partie, ce qui suffit à le faire choisir par Richelieu pour l'un des premiers membres de l'Académie Française. Tout cela forme une œuvre bien longue, chaque partie ayant près de douze cents pages; mais en somme l'*Astrée* n'est guère plus étendue que les romans de Richardson, du vieux Dumas ou d'Eugène Sue : *Clarisse Harlowe* et *le Juif Errant* ont autant de pages.

L'aspect général est celui de l'*Arcadia* de Sannazar et

surtout de la *Diana* de Montemayor. L'œuvre renferme une action principale autour de laquelle se groupent une infinité d'épisodes secondaires; — ces épisodes forment même la partie que l'auteur semble avoir le plus soignée et sont traités avec une extrême variété de style, — entremêlés de lettres galantes, de discours en prose et en vers, madrigaux, élégies, stances. La division régulière du roman atteste de la part de l'auteur un souci de la composition qui est rare à son époque : au surplus, nous savons par son continuateur que d'Urfé avait conçu son œuvre comme une tragédie en cinq actes de douze scènes chacune. Nous assistons donc au premier effort sérieux pour atteindre à ces qualités d'ordre et de composition qui ont totalement manqué au XVI[e] siècle. — Quant à l'intention et à l'idée générale de l'ouvrage, elle est suffisamment indiquée par le titre : *L'Astrée, où sont déduits les divers effets de l'honnête Amitié.*

Une analyse de l'*Astrée* serait malheureusement un peu longue, mais elle offrirait cet avantage de n'être pas inutile, car toutes celles qu'on a faites jusqu'ici (Bonafous, *Études sur l'Astrée*; Kœrting, *Histoire du roman français au* XVII[e] *siècle*) sont insuffisantes. En s'attachant à suivre dans le roman l'histoire principale de Céladon et d'Astrée, elles altèrent complètement le caractère essentiel de l'œuvre et font tort à l'auteur de la meilleure part de son mérite. C'est grâce à ces analyses incomplètes ou inexactes qu'on s'est fait sur l'*Astrée* un grand nombre d'idées fausses qu'il importe de rectifier. On a donné une importance toute particulière à la valeur de confession personnelle du roman; on a voulu y voir une

histoire des amours de l'auteur avec Diane de Châteaumorand, sa cousine et belle-sœur. Cette Diane, destinée dès l'enfance à l'aîné des d'Urfé, montra, paraît-il, une inclination si marquée pour Honoré que son père obligea ce dernier à se faire chevalier de Malte. Enfin, l'aîné des d'Urfé aurait obtenu de la cour de Rome une autorisation de divorce, ce qui aurait permis à son frère Honoré d'épouser la belle Diane. Mais ce qui fait douter de cette légende, lancée par Patru, l'avocat, dans ses *Éclaircissements* sur l'*Astrée*, c'est que le nouveau mariage passe pour avoir été plus malheureux encore que le premier. Bref, il y eut séparation en 1599; or, c'est au moins dix ans après que paraît la première partie de l'*Astrée*. Que l'histoire de Céladon et d'Astrée renferme quelques souvenirs de jeunesse, il se peut; encore ne faut-il pas exagérer et dire avec Cousin, sur la foi de Patru, que les amours de d'Urfé sont la matière de son roman.

Si donc les analystes de l'*Astrée* ont trop insisté sur l'histoire principale et trop négligé les épisodes secondaires, il faut pour se faire une idée exacte du roman, renverser l'ordre adopté d'ordinaire et ne pas manquer de considérer que l'histoire principale ne sert que de cadre aux histoires secondaires. Un exemple frappant nous en est offert par la disposition de la deuxième partie. Cette deuxième partie se divise ainsi : livre I : continuation du récit principal, et histoire de Célidée, Thamyre et Calydon; — livre II : Dispute des mêmes, et continuation du récit principal; — Livre III : histoire de Palinice et de Cyrcène, et continuation du récit principal; — livre IV : continuation du récit principal,

et histoire de Parthénopée, Florice et Dorinde. On voit donc bien ainsi que chaque livre commence et finit par le récit principal et que, ce qui se détache, ce sont les épisodes particuliers et individuels qui s'y encadrent.

Considérons séparément le cadre et les histoires secondaires. Le premier est très ingénieusement conçu et très riche ; un sentiment très vif de la nature s'y révèle ; la « description » et les « paysages » y abondent, et ce sont les seuls qu'on puisse trouver dans notre littérature avant les romanciers et les poètes du XIXe siècle. Peu d'écrivains ont mieux « senti » la nature et son charme que d'Urfé et, comme George Sand, dont on peut le rapprocher, il s'est préoccupé de faire « vrai » et de ne peindre que ce qu'il avait eu de bonne heure sous les yeux. — En ce qui concerne les épisodes secondaires, ce qui frappe tout d'abord, c'est que l'auteur y a fait preuve d'une fécondité et d'une variété vraiment remarquables. Très souvent il s'inspire avec bonheur des données que lui fournit l'histoire authentique : Henri IV, sa première femme Marguerite de Navarre, Gabrielle d'Estrées — c'est d'Urfé qui met à la mode ces allusions à des personnages contemporains dont usera et dont abusera La Calprenède — paraissent dans le roman, et l'épisode d'Eudoxie et de Valentinien, l'un des plus vigoureusement écrits et des plus réalistes dans l'œuvre de ce « sublime vaporeux » dont parle Cousin, est fidèlement emprunté à l'*Histoire* de Procope. Notons comment en pareil cas procède l'auteur : il conserve les faits tels que les lui fournit l'histoire et se borne à imaginer la crise psychologique qui détermine un personnage à accomplir tel ou tel acte ;

c'est tout à fait la méthode de Racine dans *Britannicus*. Mais, lorsque, dans ces histoires secondaires, d'Urfé crée de toutes pièces, il sait donner à ses inventions force, relief, vie, couleur, bref tout ce qui communique l'illusion de la réalité (I, 8, Histoire d'Hylas; — II, 6, Histoire de Damon et Madonthe, — et surtout III, 7 et 8, Histoires de Chryséide et Arimant, et IV, 10, Histoire de Rosanire, Céléodante et Rosiléon).

Quant au style de d'Urfé, il est difficile de lui refuser des dons de clarté et d'élégance, d'autant plus remarquables que Balzac et Pascal ne sont point encore venus. Il est impossible également d'y méconnaître une *douceur*, une fluidité et une abondance tellement marquées que c'est peut-être là ce qui a fait illusion sur le caractère violent et même sanglant de certains épisodes. Mais la qualité la plus frappante du style de l'*Astrée*, c'en est la variété. Si nous remontons à Montaigne et à Rabelais, nous constatons que la matière traitée par eux peut être diverse, la forme est toujours la même, et qu'ils sont tout entiers dans une seule de leurs pages. Au contraire, chez d'Urfé, le style est visiblement approprié aux diverses aventures et aux divers personnages mis en scène, et l'*Astrée* offre le premier modèle d'une langue susceptible de servir, suivant le mot de Condillac, d'instrument d'analyse psychologique. — Toutes ces qualités suffisent amplement à justifier le succès de l'*Astrée* parmi les contemporains. Elles expliquent en même temps pourquoi le roman fut immédiatement reconnu supérieur à toutes les compositions du même genre, non seulement à ses modèles, mais encore à ses imitations; elles rendent compte encore de la domination souveraine que,

pendant vingt-cinq années, cette œuvre exerça sur toute notre littérature : presque tous les sujets de pièces de théâtre furent pendant cette période empruntés à l'*Astrée*. Enfin, elles font comprendre, et nous le verrons par la suite, comment cette domination s'est étendue jusqu'aux habitudes sociales.

Il nous reste maintenant à déterminer ce qui a fait, et fait encore, à travers les variations de la mode, la valeur essentielle de l'*Astrée*. En premier lieu, c'est l'importance attribuée aux « histoires d'amour » ; par là, d'Urfé a déterminé ce qui est devenu décidément la matière et l'objet essentiel du roman. Si l'on excepte les tours de force de certains romanciers, il n'y a plus après lui de roman sans amour, alors qu'avant lui les aventures constituaient toute la matière de la littérature romanesque. De plus, toutes ces histoires d'amour sont extrêmement diverses et, dans l'*Astrée*, toutes les formes que l'amour peut revêtir sont représentées et analysées avec un art et un talent singuliers. Dans les Romans de la Table Ronde, l'amour était uniquement figuré comme une dévotion et dans les Fabliaux uniquement comme un instinct charnel et grossier ; au contraire, dans l'*Astrée* il est multiple et changeant et d'Urfé a peint l'amour sensuel (Valentinian), l'amour volage (cf. Hylas et Don Juan), l'amour violent (italien ou espagnol) aussi bien que l'amour qui exalte (cf. Silvandre et Xipharès), l'amour mystique, devenu une sorte de superstition. Remarquons que de cette variété dans la représentation de l'amour découle la variété dans la peinture des caractères de femmes. Si Stella offre un des plus jolis portraits de coquette que l'on connaisse, Chryséide est la sincérité et l'étourderie de

seize ans, Olympe et Ormonthe, la sottise égale à la beauté, Léonide, la femme pénétrée d'un amour raisonnable fondé sur le bon sens.

C'est par là, c'est-à-dire par cette représentation si complète de l'amour, que l'*Astrée* a agi efficacement sur toute notre littérature. Il n'est pas douteux que Racine, grand liseur de romans, n'ait emprunté à d'Urfé ses analyses des passions amoureuses, et c'est sûrement le succès de l'*Astrée* qui l'a engagé à mettre en première place cet amour que Corneille regardait comme trop chargé de faiblesses. Après Racine, l'un de ses imitateurs, Marivaux, procède sans aucun doute de l'*Astrée* : c'est à elle qu'il emprunte ces travestissements qu'il affectionne et c'est sous son influence qu'il fait de l'amour le fond même de ses comédies, alors que pour ses prédécesseurs l'amour semblait peu propre au genre comique et tout au plus digne d'y être bafoué. Il est non moins certain que les romans de l'abbé Prévost dérivent directement de l'*Astrée* : pour s'en convaincre, il suffit de comparer l'amour et son rôle dans *Manon Lescaut*, à l'amour dans *Gil Blas* ou dans *le Diable boiteux*. Enfin Jean-Jacques Rousseau lui-même, nous le savons par son propre aveu, n'a point laissé passer une année dans sa jeunesse sans relire deux ou trois fois l'*Astrée*; et ce n'est pas trop s'avancer que d'attribuer à cette lecture ce renouveau du sentiment de la nature si frappant chez lui, ainsi que cet idéal patriarcal et pastoral qui fut sa grande erreur. En un mot, toutes les œuvres de notre littérature qui relèvent de la conception idéaliste se ressentent de l'influence d'Honoré d'Urfé et il est lui-même à l'origine de ce

courant qui se continue jusqu'à l'époque actuelle. Peut-être même serait-il facile de retrouver dans certaines œuvres contemporaines des traces de l'influence de d'Urfé.

Si cette influence a été si considérable, comment se fait-il donc que l'œuvre soit victime d'un dédain si profond? Il y a là une contradiction qu'il nous reste à expliquer. Les raisons en sont dans l'œuvre elle-même et quelques-uns de ses défauts. Nous avons loué le style de d'Urfé ; mais si jamais style eut les défauts correspondants à ses qualités, c'est bien le sien. Le moyen, quand on est doué d'un style abondant et fluide, de ne pas tomber dans le vague! D'Urfé n'a pas évité ce danger; son style manque souvent de précision et de netteté, les contours n'en sont pas assez arrêtés et son élégance dégénère avec trop de facilité en fadeur, de même que sa limpidité tourne trop aisément, comme celle de l'eau, à l'insipidité. Sous ce rapport, il appelle la comparaison avec George Sand : on a dit des romans de George Sand qu'ils commencent admirablement bien, mais qu'après le second tiers, les formes s'évanouissent, la gamme des couleurs s'efface : il n'y a plus que du bleu. On peut faire la même remarque à propos de d'Urfé : à certains instants, il semble oublier ses personnages et leurs aventures et se perdre dans le « céladonisme » de l'amour mystique et dévot. Cela tient à ce que ses inventions ne sont qu'inventions. D'Urfé est trop métaphysique, trop poétique; il demande beaucoup plus à son imagination qu'à son observation et n'étudie pas assez la vie et les hommes. Aussi bien la grande faiblesse de l'*Astrée* réside-t-elle dans cette espèce

d'imprécision, dans ce « flou » qui en rend la lecture si fastidieuse. Cela lui communique un caractère d'œuvre hybride, intermédiaire entre les poèmes du moyen âge et les romans modernes. Parce que le principe de la distinction des genres, si fondé en nature, s'y trouve ainsi méconnu, ce roman est tombé dans l'oubli et a cessé de tenir dans la littérature française la place qu'à bien d'autres titres il y devrait occuper.

CHAPITRE VII

LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE DANS LES PREMIÈRES ANNÉES DU XVIIe SIÈCLE

Parler du « mouvement philosophique des premières années du XVIIe siècle, » c'est peut-être se servir d'une expression un peu grosse; et pourtant, si les deux ou trois hommes que nous avons à étudier dans ce chapitre ont joué leur rôle, quelque modeste qu'il soit, à cette époque, ce sont là les seuls termes qui conviennent.

On a souvent répété que le XVIe siècle se serait terminé par une faillite à ses engagements. A la rigueur, l'examen des principales œuvres de la fin du siècle pourrait justifier le paradoxe. La *Satire Ménippée* est surtout la revanche de l'esprit gaulois sur ce qui avait été l'idéal néo-grec des artistes et des écrivains de la Renaissance. Quant aux *Essais*, ils apparaissent comme l'expression la plus parfaite de l'égoïsme épicurien et du scepticisme. A ne considérer que ces deux œuvres, et à s'en fier aux apparences, on peut soutenir qu'en effet le XVIe siècle a bien abouti à une sorte d'avortement.

Mais ce n'est là qu'une apparence. A mieux pénétrer la réalité des choses, on s'aperçoit que le XVIe siècle ne

s'est pas irrémédiablement perdu dans le scepticisme et, au contraire, nous allons voir que de l'excès même de ce scepticisme est né un mouvement en sens contraire. Au reste, il serait injuste de faire passer les *Essais* pour le bréviaire du scepticisme à l'époque : cet honneur, si je puis dire, revient au *Moyen de parvenir* de François Béroalde de Verville. De ce protestant converti, qui fut chanoine de Tours, nous possédons des romans (*Aventures de Floride*), des poésies amoureuses, des ouvrages de mathématiques et d'alchimie, enfin le *Moyen de parvenir*. Toutes ces œuvres seraient tombées dans le plus profond oubli, si la dernière n'avait soutenu le nom et la réputation de son auteur.

Mais en est-il vraiment l'auteur? Ch. Nodier et le bibliophile Jacob prétendent que non. Ch. Nodier, qui voudrait attribuer l'ouvrage à Henri Estienne, remarque qu'il y a entre le *Moyen de parvenir* et les ouvrages authentiques de Verville une différence considérable; donc le *Moyen de parvenir* n'est pas de Béroalde de Verville. L'argument est de mince valeur : supposez qu'il ne restât de La Fontaine que le poème sur le *Quinquina* et que l'on découvrît les *Fables* et les *Contes*, il n'y aurait qu'une voix pour reconnaître là deux auteurs différents. La thèse de Nodier nous paraît donc peu défendable, car elle ne tient aucun compte de l'inégalité qui existe dans tous les talents. Quant à celle du bibliophile Jacob, elle consiste à soutenir sans la moindre preuve sérieuse que Rabelais, ayant laissé à sa mort plusieurs manuscrits inédits, Béroalde de Verville se serait emparé de l'un d'eux et l'aurait remanié et arrangé à sa fantaisie, afin de se faire une réputation aux

dépens de l'auteur de *Pantagruel*. Jusqu'à plus ample informé, nous continuerons donc d'admettre que le *Moyen de parvenir* est bien de Béroalde de Verville. Il est dit au surplus que tout ce qui concerne cet auteur doit être mis en discussion : c'est ainsi qu'on ne s'accorde pas sur la date de publication de son livre. Les éditions les plus anciennes ne sont pas datées ou le sont à la main ; cependant il y a tout lieu de croire que c'est entre 1606 et 1610 que l'ouvrage parut.

C'est une œuvre bizarre et surtout étrangement surfaite et qui mérite bien peu l'éloge excessif qu'en fait Ch. Nodier. Le titre est une pure mystification ; il semble promettre une satire sociale assez piquante et cependant, le livre ouvert, on n'y découvre rien de tel, mais seulement une abondance de gros mots, d'histoires obscènes et de calembours populaires. Tout le sel se réduit à ceci, que l'auteur place dans la bouche des plus graves philosophes les anachronismes les plus déconcertants et les pires ordures ; au demeurant, le mérite, comme on voit, est assez mince. Ce qui fait tout l'intérêt du *Moyen de parvenir*, c'est sa signification, c'est ce qu'il révèle du scepticisme qui signala la fin du XVI[e] siècle et le commencement du XVII[e]. La liberté de ton, à propos de n'importe quel sujet, y est bien plus frappante que dans les *Essais* ; l'immoralité s'y étale avec autant de cynisme que dans les innombrables pamphlets de l'Arétin. A lire l'ouvrage, on se fait une idée de la dissolution dans laquelle était tombée alors la société française, dissolution telle qu'elle devait inspirer les pires inquiétudes à tous les bons esprits du temps.

Ces inquiétudes s'étaient même manifestées dans la

littérature avant la publication du *Moyen de parvenir*. Je veux parler du *Traité de la sagesse* de Charron dont l'interprétation a été jusqu'ici des moins exactes. Charron a de la force, du « nerf » et parfois de l'éclat; ce n'est point un écrivain méprisable, mais à aucun degré il n'est, comme on le prétend, le continuateur de Montaigne et l'héritier de son scepticisme. Sa vie même donne un démenti à une telle appréciation de son œuvre. Né en 1541, mort en 1603, il se retira de bonne heure du monde, se fit ordonner prêtre et devint chanoine de Condom; vers l'âge de quarante-sept ans, il essaya, à la suite d'un vœu, d'entrer dans l'ordre des Chartreux ou dans celui des Célestins, et il ne tint pas à lui qu'il n'y entrât en effet. Ce n'est donc point, comme Montaigne, un sceptique façonné par l'usage du monde et un tel homme n'a même rien du tempérament du sceptique. Au surplus, d'autres témoignages confirment celui de sa vie. Son livre ayant été violemment pris à partie dans deux ouvrages du temps, celui qui s'institua son défenseur ne fut autre que le célèbre Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran, le réformateur de Port-Royal : si Saint-Cyran crut devoir prendre le parti de Charron, c'est que celui-ci n'était pas le sceptique que quelques-uns se plaisent à imaginer. Enfin ses propres ouvrages ne protestent pas moins contre cette accusation. Ainsi le *Livre des vérités* (1594) démontre : 1° qu'il n'y a qu'une vraie religion; 2° que c'est la religion chrétienne; 3° et particulièrement la religion catholique. Force est de conclure que, deux ans après la mort de Montaigne, Charron n'était pas encore un sceptique. Enfin, six ans plus tard, il affirmait de nouveau sa foi en publiant les

seize *Discours chrétiens* qui traitent de l'Eucharistie, de la Providence, de la Rédemption et de la Communion des Saints.

Son *Traité de la sagesse* publié pour la première fois à Bordeaux en 1601, est divisé en trois livres : I. De la connaissance de soi; II. Règles générales de sagesse; III. Avis particuliers de sagesse sur les quatre vertus morales. Le premier livre témoigne d'une intention visible de fonder la morale sur une psychologie de l'homme ; on y trouve (chap. XXVII) une page qui rappelle singulièrement les *Pensées* de Pascal et où l'auteur tente d'élever la religion sur les ruines mêmes de l'orgueil humain. Dans le deuxième livre, le prétendu scepticisme de Charron s'efface et disparaît complètement (II, chap. II). D'ailleurs, s'il est vrai qu'il imite volontiers Montaigne, il ne laisse pas d'y avoir des différences qui creusent un abîme entre l'auteur des *Essais* et lui. On connaît les fameux passages de Montaigne *Sur la coustume* ; or ces mêmes passages ont été repris par Charron, mais tandis que Montaigne se contente d'opposer les coutumes et, après s'être complu à amonceler ce chaos de contradictions, conseille d'observer la coutume de son propre pays, Charron n'abdique pas son droit de juge et déclare qu'entre les diverses coutumes il y en a une qui est supérieure à toutes les autres. C'est l'antipode même du point de vue de Montaigne, puisque d'après Charron la sagesse consiste à ne point renoncer à la liberté de penser et de juger avec sa raison.

Si donc Charron juge les coutumes, c'est à l'aide d'une faculté supérieure dont il établit la domination sur

l'humanité et les rapports nécessaires avec la divinité. L'apologie d'une loi naturelle qui se trouve au fond du cœur de chacun de nous n'a jamais été faite avec plus de fermeté et de sincérité. Et si l'homme qui en est l'auteur peut être appelé sceptique, c'est qu'on ne sait plus ce que les mots signifient. Sans doute Montaigne et Charron recommencent l'un et l'autre de prêcher la nature; mais Montaigne parle de la nature individuelle et Charron de cette nature universelle faite de ce qui nous est commun à tous et qui est comme un reflet de la divinité, à savoir la raison. C'est une chose extrêmement importante à considérer que cette correction de Montaigne par Charron; car désormais ce qui s'exercera sur la littérature et la pensée, ce ne sera pas l'influence même de Montaigne, mais celle de Montaigne revue et modifiée par Charron.

Par sa confiance dans la raison humaine, dans le pouvoir de la volonté, dans l'universalité de la loi morale, Charron peut être considéré comme le fondateur en France de la morale indépendante. Que vaut cette conception de la morale indépendante? Il y aurait ici beaucoup à dire et nous ne pouvons examiner que rapidement la question. On comprend sans difficulté qu'il puisse exister une morale très stricte et très sévère en dehors de toute religion déterminée, mais on conçoit beaucoup moins qu'une morale soit indépendante de toute métaphysique, c'est-à-dire de toute doctrine sur l'Origine, la Nature et la Destinée de l'homme. Et de fait, dans le temps même de Charron, on ne tarda pas à s'apercevoir que la morale, ainsi fondée, était caduque; et, comme la science positive n'existait pas encore, on ne trouva pas

d'autre base à lui assurer que la métaphysique religieuse. C'est à Guillaume du Vair que l'on doit cette orientation nouvelle de la pensée philosophique. Guillaume du Vair (1556-1621), président du parlement d'Aix en Provence, puis évêque de Lisieux, a laissé des œuvres diverses et nombreuses qu'on peut distribuer en *Traités philosophiques*, *Traités de piété*, *Traité de l'éloquence française et des raisons pourquoi elle est demeurée si basse*, puis un certain nombre de *Harangues* et enfin des *Arrêts rendus en robe rouge* dans certains cas difficiles et délicats.

L'intérêt des Traités ne provient pas tant d'eux-mêmes que du rôle qu'ils jouent dans l'histoire de la littérature : ils forment la transition entre les idées du XVIe siècle et celles qui se développeront plus tard : du stoïcisme laïque de Charron on passe au stoïcisme chrétien qui sera celui de Port-Royal. Au surplus, Du Vair n'a pas d'emblée atteint à une doctrine nettement déterminée et fixée, mais sa pensée a subi une évolution qui est précisément celle de la pensée générale à son époque. Dans son *Traité de la philosophiè des stoïques*, il commence par reproduire en quelque sorte la pensée de Charron ; toutefois se fait-il de la dignité de la raison et du pouvoir de la volonté une idée plus « stoïcienne », et plus haute, par conséquent, de toute la hauteur dont le point de vue stoïque dépasse le point de vue épicurien. Puis dans son *Traité de la constance*, et surtout dans son *Traité de la sainte philosophie*, il accomplit le dernier pas : après avoir essayé de séculariser la morale, il y renonce et ne voyant plus de remède à la corruption que dans le retour à la morale chrétienne, il en proclame la nécessité. Cette

évolution présente de grandes analogies avec celle de Pascal, et aussi bien les *Traités philosophiques* de Du Vair sont-ils aussi nécessaires que la *Sagesse* de Charron à l'intelligence du mouvement d'où va sortir le jansénisme.

CHAPITRE VIII

LE MOUVEMENT RELIGIEUX DANS LES PREMIÈRES ANNÉES DU XVII[e] SIÈCLE

On connaît le mot de l'apôtre saint Paul : « *Oportet hæreses esse* ». Il faut qu'il y ait des hérésies, parce que l'hérésie en religion, comme la critique en littérature, provoque de bienfaisants effets. C'est ainsi que la Réforme a été l'ouvrière d'une renaissance du catholicisme en provoquant la Contre-Réformation qui fut l'œuvre du Concile de Trente. Nulle part la Contre-Réformation n'a eu de plus heureuses conséquences qu'en France. En quoi a consisté le mouvement? Le sujet n'a guère été étudié jusqu'ici que par des écrivains orthodoxes dont l'opinion était en quelque sorte imposée; aussi est-il à peu près entièrement neuf à traiter.

Quels furent donc les résultats du Concile de Trente? 1° Le dogme fut défini avec netteté et développé dans ses détails. Or l'Église a l'habitude de ne préciser ses dogmes que lorsqu'ils sont attaqués. Il n'est rien au reste de plus naturel : la sagesse humaine ne procède à une définition, c'est-à-dire à une limitation de ses vérités, que lorsque celles-ci sont mises en péril. C'est donc

uniquement parce que, en face de la dogmatique catholique, s'est dressée une dogmatique nouvelle, que le Concile donna à la première un surcroît d'ampleur et de cohésion. Il en est résulté que le terrain, sur lequel se mouvait la pensée, devint plus ferme. Au verbalisme de la scolastique et au dilettantisme de la Renaissance va donc succéder une doctrine solide, non seulement en théologie, mais dans tout ce qui est du ressort de la raison humaine. Rabelais et l'Arioste, et d'une façon générale tous les écrivains de la Renaissance, furent des impulsifs qui obéirent surtout à leur nature, à leur tempérament; ils coururent sur les sommets des idées sans en explorer les profondeurs. Au contraire, dans la période qu'inaugure le Concile de Trente, le « bien penser » va devenir le critérium du « bien écrire »; on va interroger et juger les auteurs sur la valeur foncière de leurs idées. Ainsi le mouvement de la Contre-Réformation, en donnant plus d'importance au dogme, a mis la pensée, même laïque, à plus haut prix.

2° Pour assurer l'immutabilité du dogme, il a fallu donner une forte organisation à la discipline. Cette organisation fut créée surtout par deux papes, Paul IV (1555-1559) et Sixte-Quint (1585-1590), qui établirent presque toutes les « congrégations », congrégation de l'Index, des Rites, de la Propagande, etc., organes de gouvernement de l'Église catholique. Auparavant le Pape agissait toujours selon son inspiration individuelle; dorénavant le Saint-Siège, grâce à sa forte hiérarchie, va devenir le centre effectif de l'Église catholique. Ajoutez à cela la création de la Compagnie de Jésus, qui, par son recrutement, par son organisation (politique et militaire

autant que religieuse), eut pour rôle de maintenir l'universelle domination de Rome. En outre les Jésuites opèrent dans l'intérêt de la morale; et à ce propos il est nécessaire de se dépouiller de certains préjugés; car, s'il est vrai que certains auteurs s'étaient trop désintéressés des questions morales, le catholicisme lui-même s'en était détaché, ce qui provoqua la Réforme — et c'est ce que les Jésuites ont très bien vu : d'où leur théologie morale. C'est même à cette partie de leur tâche qu'ils se sont le plus entièrement donnés. Au point de vue religieux, la morale est l'effort par lequel on se propose que la religion et la vie ne fassent qu'une même chose. Les papes donc secondèrent les Jésuites dans leur lutte pour la morale et de cette lutte il résulta que le monde laïque même prit une autre allure; rien n'a plus contribué à donner aux cinquante premières années du XVII[e] siècle leur physionomie d'austérité et de gravité. Les conséquences furent énormes en littérature; il est bien difficile qu'une morale un peu curieuse, un peu subtile n'aboutisse pas à la casuistique et qu'à son tour la casuistique ne mène pas au goût des observations et des analyses psychologiques. Ainsi la Contre-Réformation eut en France ce double résultat, de rénover la morale et d'orienter la littérature vers l'étude du cœur humain.

A cette œuvre de restauration religieuse et morale en France un nom est attaché, celui d'un grand écrivain et d'un saint, François de Sales (né au château de Thorens en Savoie, 1567, mort à Lyon, 1622). D'une famille noble d'ancienne extraction, il fut de bonne heure destiné aux charges publiques et reçut une éducation très soignée (collèges d'Annecy, de Clermont, Sorbonne, Université

de Padoue). Revenu à Annecy, il se fit recevoir avocat, mais ayant toujours senti en lui une vocation religieuse très déterminée, il montra peu de goût pour sa profession et, malgré les résistances de sa famille, qui finit par céder, il entra dans les ordres et devint coadjuteur de l'évêque de Genève. En 1602, il fut chargé d'une mission religieuse à la Cour de France et séduisit Henri IV qui s'efforça de s'attacher le jeune prêtre. Durant ce séjour à Paris, il débuta comme prédicateur en prononçant l'oraison funèbre du duc de Mercœur; mais il aimait trop sa Savoie pour accepter les propositions du Roi, et cette même année l'évêque de Genève étant mort, il fut appelé à lui succéder. Parmi les plus importantes de ses œuvres, il convient de signaler deux volumes de *Sermons* ou plutôt d'esquisses de sermons, dont on n'a peut-être pas assez tenu compte dans l'histoire de l'éloquence de la chaire; la *Correspondance spirituelle*, très intéressante à comparer avec celle de Bossuet et de Fénelon; *l'Étendard de la croix* (1599), œuvre de controverse; le *Traité de l'Amour de Dieu* (1606); enfin la plus célèbre de toutes, où il s'est peint tout entier, l'*Introduction à la vie dévote* (1608). C'est plus qu'un livre, a dit Sainte-Beuve, c'est une date dans l'histoire des idées religieuses et dans celle de la littérature française.

L'*Introduction à la vie dévote*, si souvent éditée, rééditée et traduite que l'*Imitation*, elle-même, n'a peut-être pas trouvé autant d'éditeurs et de traducteurs, a un caractère essentiellement pratique. Elle est adressée à une certaine Philothée, qui était en réalité une fort grande dame, Mme de Charmoisy. Elle s'était placée sous la

direction de saint François de Sales, qui étendait ses conseils spirituels à quelques autres dames, Mme de Chantal, Mme Brûlart de Sillery, etc. Les besoins de ces âmes ont provoqué, de la part de saint François de Sales, des conseils qu'il a voulu ensuite mettre à la portée du public. Dans les éditions successives données de son vivant, l'auteur s'est appliqué à corriger ce que le fond ou la forme pouvaient avoir de particulier, s'adressant à telle personne plutôt qu'à telle autre, et à en faire une œuvre très générale.

Comme Charron et comme Du Vair, saint François de Sales a essayé dans son ouvrage de réconcilier la nature et la religion. En prenant la religion comme accordée, il a cherché à montrer qu'elle n'est incompatible avec aucune des conditions de la vie humaine, ni avec aucune des exigences de la société. Aussi bien s'adresse-t-il à un public de mondains, « à ceux qui habitent ès villes, ès ménages, à la cour »; ce qui frappe dans l'*Introduction à la vie dévote* ce sont les sacrifices consentis à la « mondanité », à savoir un ton caressant, insinuant, sans cesse employé pour captiver, réduire et retenir le lecteur, une affectation de mignardise (à la vérité plus italienne que française) et un goût fâcheux pour le mélange du sacré et du profane. Afin de rendre plus attrayant son exposé, saint François de Sales emprunte volontiers à l'antiquité des anecdotes qui sont peu à leur place dans un ouvrage de piété (exemples : anecdotes de la bouquetière Glycera et de la courtisane Campasie) et non seulement cela nous choque aujourd'hui, mais quel que soit le respect que l'on doit à la mémoire de François de Sales, canonisé par l'Église, cela est peu convenable.

Au résumé, le mauvais goût n'est pas absent de l'*Introduction à la vie dévote,* mais c'est un mauvais goût qui ne suffit pas à déprécier l'œuvre de l'écrivain, tant le style de saint François — qui rappelle parfois celui de Montaigne — a de séduction, de spontanéité, de qualités primesautières, d'abondance métaphorique. Saint François de Sales pense et sent continuellement en images, et non seulement ses images sont gracieuses et expressives, mais encore elles sont toutes tirées du spectacle de la nature et des curiosités de l'histoire naturelle telle qu'elle était connue de son temps. Bref, on découvre en lui une intelligence secrète de ce qu'on appelle les « Harmonies de la nature » qui le rapprocherait de Bernardin de Saint-Pierre ou de Chateaubriand. Certes les comparaisons dont il use — et abuse — nous paraissent quelquefois fort déplacées, mais, tout en les condamnant, il faut faire la part du temps et aussi la part d'une certaine mièvrerie qui semble bien avoir été dans son caractère.

Cependant, en parant ainsi la religion catholique de grâces trop apprêtées, trop mondaines et trop caressantes, saint François de Sales l'engageait inconsciemment dans une direction un peu profane. Son influence, — qui au XVIIe siècle s'est exercée surtout sur les mondains mystiques et dans les communautés de religieuses, — a plus d'affinités sans doute avec le molinisme qu'avec Port-Royal. Bossuet, notons-le, ne se sentait attiré par aucune sympathie vers la lecture de saint François de Sales.

CHAPITRE IX

LES DERNIERS ÉCRIVAINS EN PROSE DU RÈGNE DE HENRI IV

Pour offrir un tableau complet de la littérature pendant les dernières années du règne de Henri IV, il serait nécessaire de citer bien des noms. Nous nous bornerons à considérer les seuls écrivains représentatifs à quelque égard. Car nous avons d'excellentes et nombreuses raisons de limiter ainsi notre choix. Tout d'abord plusieurs des auteurs que nous délaisserons sont justement tombés dans l'oubli. En second lieu, plusieurs autres ayant composé leurs œuvres en latin (les Scaliger, Casaubon, Saumaise) ne peuvent vraiment recevoir droit de cité dans la littérature française; à notre grand regret, et pour cette raison, nous ne dirons rien d'un historien qui serait le plus grand du commencement du XVII[e] siècle, le président de Thou, si son histoire avait été écrite en français. Une autre raison est d'ordre chronologique. Nous nous attachons à suivre et à décrire le « mouvement » de la littérature française, à étudier la succession des œuvres et l'influence des anciennes sur les nouvelles; par suite nous négligerons

les écrivains dont les ouvrages n'ont été publiés que longtemps après leur disparition. C'est le cas, à l'âge précédent, de Brantôme ; et c'est, en particulier, sous Henri IV, celui d'une foule d'auteurs de *Mémoires* (Sully, Bassompierre, Pierre de l'Estoile), d'auteurs de correspondances politiques ou privées (les *Lettres* du cardinal d'Ossat et les *Négociations* du président Jeannin). Enfin, parmi les œuvres qui ont paru du vivant même de leur auteur, beaucoup ne sont pas de notre ressort, car il convient de distinguer dans l'ensemble de ce qui a été publié deux grands genres, à savoir le *genre esthétique* et le *genre pragmatique*. Le genre esthétique appartient à la littérature; quant au genre pragmatique, il n'est pas nécessairement littéraire : le Sermon, par exemple, et le Discours judiciaire, ont un tout autre objet que l'art et la beauté. A quelles conditions dès lors reconnaîtrons-nous qu'une œuvre d'ordre pragmatique est littéraire? Pour que ce caractère lui soit conféré, il faut qu'elle soit due à un écrivain qui a écrit pour écrire et qui s'est préoccupé de lui communiquer les qualités de composition et d'arrangement proprement littéraires. Ajoutons qu'en outre elle doit s'adresser à tout le monde, tout au moins au public le plus nombreux possible et non pas seulement à un groupe de spécialistes. Pour particulariser, toute œuvre pragmatique où se retrouve le jargon d'une profession n'est pas littéraire, car la pensée, pour être littéraire, doit se dégager de toute phraséologie spéciale.

Donc, trois prosateurs seulement, à l'époque qui nous occupe, sont dignes de retenir notre attention; encore leur réputation est-elle assez surfaite. Le premier est

ce personnage quasi grotesque, auteur de *Vasthi* et de *Clytemnestre*, Pierre Mathieu; nous avons de lui l'*Histoire des troubles de la France sous la Ligue*, une *Histoire de Henri IV* (1606) et un *Louis XI* (1610). C'est Victor Hugo qui le mit à la mode, au moment où il préparait *Notre-Dame de Paris*, et l'on essaya alors de lui faire une renommée comme historien. A la vérité, son style est en général ridicule, tout rempli d'images prétentieuses qui avaient pu séduire Hugo. Le second, dont on a voulu faire un quasi grand homme, est le célèbre Olivier de Serres (1539-1619) dont l'ouvrage : *Théâtre d'Agriculture*, eut huit éditions de son vivant, de 1600 à 1618. C'est tout simplement une *Maison rustique*. Certes de Serres fut un agronome distingué, mais c'est une erreur de le considérer comme un écrivain; il n'a nullement fait entrer dans la littérature les matières si spéciales dont il traite dans son livre, et parce qu'il a composé le *Théâtre d'Agriculture* il n'est pas devenu littéraire de discuter sur la « connaissance des terres » ou la « fabrication des vins. »

Le troisième enfin, assurément le plus considérable, n'est rien moins que Henri IV lui-même, qui a laissé une volumineuse *Correspondance*, dont on a d'ailleurs fort exagéré la valeur. Non qu'elle soit dénuée de qualités littéraires : on y peut louer de l'aisance, la netteté du coup d'œil, surtout un naturel inconnu jusque-là. Qu'on se reporte à la Correspondance d'Étienne Pasquier et l'on constatera que les lettres les plus familières y sont traitées à la manière de Pline, c'est-à-dire qu'elles sont toutes d'apparat. Au contraire, à partir de Henri IV, il est entendu que le premier mérite d'une correspondance,

c'est d'être simple et dégagée de tout apprêt. Encore semble-t-il qu'il ne faille pas avoir pour les Lettres de Henri IV l'admiration de Sainte-Beuve dont l'enthousiasme est vraiment par trop excessif. Plusieurs défauts y sont non seulement visibles, mais parfaitement choquants, et d'abord l'incorrection du style. Puis certains travers en sont plus moraux que littéraires; il y a trop de vantardise, on y sent trop le Gascon et l'on souhaiterait voir ce roi plus grave, plus sérieux et un peu plus convaincu des incertitudes de la fortune. On voudrait aussi plus de délicatesse chez le Vert-Galant et qu'il montrât plus de réserve quand il s'adresse à ses maîtresses et à ses fiancées. Au reste les questions d'ordre politique et diplomatique qui sont traitées dans cette *Correspondance* y offrent plus d'intérêt que toute autre chose et l'histoire y a le pas sur la littérature. C'est pourquoi, en dépit des louanges de certains admirateurs trop enthousiastes, sa valeur littéraire n'est pas très considérable.

II

LA PRÉPARATION DE L'AGE CLASSIQUE

CHAPITRE I

LES INFLUENCES ÉTRANGÈRES AU DÉBUT DU XVII[e] SIÈCLE

Nous avons essayé d'établir où en était vers 1610 la littérature nationale et, quoiqu'il manque beaucoup d'œuvres et de noms à l'énumération que nous avons faite, ou au tableau que nous avons tracé, je ne crois pas cependant y rien avoir omis d'essentiel. Au contraire, et à la rigueur, parmi tous ceux dont nous avons parlé, quatre ou cinq noms à eux seuls représenteraient ou désigneraient les quatre ou cinq courants dont nous retrouverons la trace dans la suite de cette histoire. Ce sont, au premier rang et au-dessus des autres, Malherbe, d'Urfé, François de Sales, dont les noms sont synonymes, tous les trois, dans des genres et à des degrés différents, d'aspiration vers la noblesse du langage, la douceur des mœurs, l'agrément et aussi la dignité de l'art et de la vie, et, au second rang, Mathurin Régnier et Alexandre Hardy, dont les noms au contraire sont diversement, mais également synonymes de persistance dans la liberté de l'inspiration populaire, poussée jusqu'à la licence. Partant de là, si l'histoire de notre littérature s'était développée

d'elle-même, nous n'aurions donc plus qu'à suivre ces deux tendances à travers le siècle, et jusqu'aux environs de 1660, et à en noter le plus scrupuleusement possible les conséquences ou l'évolution. Mais la réalité est moins simple. Et, en effet, si nous avons bien déjà des points de départ et d'attache pour quelques-uns des genres qui vont se développer, la satire, la tragédie, le roman, l'éloquence de la chaire, il en est d'autres dont nous ignorons l'origine. D'où vient, en effet, cette vogue du burlesque qui durera jusqu'au moment où Boileau l'arrêtera? D'où vient la comédie de Molière? D'où vient encore le courant qui va porter ces épopées, *Clovis*, *Moïse sauvé*, *la Pucelle*, si nombreuses au XVIIe siècle, d'une valeur nulle, mais qui ont quand même leur importance? Car toutes se distinguent de *la Sepmaine* de Du Bartas ou de *la Franciade* de Ronsard et le merveilleux chrétien y a remplacé le merveilleux païen. Enfin, nous ne trouvons rien à quoi se puisse rattacher le mouvement scientifique et philosophique, puisque toute la philosophie de Montaigne, après avoir débuté par une dérision de la vanité des sciences, finit dans Charron par le scepticisme théologique, et dans Du Vair par un aveu d'impuissance qui la rejette en quelque sorte aux bras de la religion.

Il importe donc de s'occuper des influences étrangères et en particulier de l'influence italienne et de l'influence espagnole. Cette étude nous permettra en même temps de bien préciser ce qu'il faut entendre par le mot de *préciosité* et le jugement qu'il faut porter sur cette forme d'esprit qui va avoir une si haute fortune dans le cours du siècle. Est-ce la réaction de l'esprit de politesse contre le pédantisme et la grossièreté du XVIe siècle?

Cette interprétation est trop étroite. D'un point de vue plus général on peut considérer la préciosité comme une maladie qui affecte toutes les littératures à l'époque précise qui sépare l'apogée de la décadence. En effet, tous les symptômes de cette même maladie se retrouvent en Angleterre sous le nom d'*euphuisme*, en Espagne sous le nom de *cultisme*, en Italie sous le nom de *marinisme*. Au contraire, dans l'histoire de la littérature française, ce travail de préciosité, au lieu de préparer la décadence, a précédé la période de perfection. Il faut donc, par un troisième détour, considérer l'esprit précieux comme une importation étrangère, soit de l'Italie, soit de l'Espagne, car Italiens et Espagnols ont beaucoup discuté qui des deux avait corrompu les autres, et j'avoue que je n'oserais pas trancher la question, mais ce qui me paraît certain, c'est que la préciosité n'est pas un mal français d'origine, et s'il est vrai que nous nous le soyons inoculé jusqu'à nous le faire passer dans le sang, c'est d'ailleurs qu'il nous est venu.

En ce qui concerne l'influence italienne, nous en distinguerons d'abord une plus plus ancienne qui date du XVIe siècle : c'est l'influence de la poésie lyrique amoureuse dont Pétrarque a été et demeure le plus illustre représentant. Au commencement du XVIIe siècle, cette influence n'agit plus par elle-même, mais par l'intermédiaire de ceux qui ont eux-mêmes subi cette influence au siècle précédent. Vers le dernier quart du XVIe siècle, elle se trouve tout à coup rafraîchie par le succès extraordinaire des poésies de Torquato Tasso, l'auteur de l'*Aminta* d'où est sortie la pastorale française, et surtout de ce poème épique qui fut avec celui de Milton le dernier effort de

l'épopée moderne, la *Jérusalem délivrée.* Sur le Tasse il y aurait beaucoup à dire ; notons seulement que, malgré son titre de poème épique, la *Jérusalem* est surtout l'œuvre d'un poète élégiaque descriptif, et d'un incomparable décorateur. Le Tasse a une entente du pittoresque qui fait de lui le représentant le plus considérable de ce genre. C'est là son mérite éminent. Il marque la transition du poème épique à l'opéra considéré comme spectacle complet. C'est à son influence que le XVII[e] siècle devra presque tout ce qu'il aura de sentiment du pittoresque et de la couleur. De plus, il est essentiel de remarquer que la *Jérusalem* a eu dans l'Europe entière une fortune plus considérable que son mérite. Ses héroïnes et ses héros sont restés légendaires et proverbiaux. Renaud et Tancrède, les trois vierges guerrières, Clorinde, Herminie et Armide, ce sont là, entre Shakespeare et Racine, les premiers types de la femme et de l'amour modernes qu'un poëte ait conçus. Là est le secret de sa vogue. Enfin, à la manière des œuvres de l'École bolonaise, celles d'un Carrache ou d'un Albane, le Tasse réalise l'expression poëtique d'une rénovation du christianisme qui a duré du concile de Trente jusqu'à nos jours, jusqu'à la restauration de la cathédrale gothique par les Chateaubriand et les Montalembert. Aussi bien, tout cela a-t-il assuré au Tasse dans la littérature européenne un rôle et une influence considérables, et, pendant cinquante ans, il a exercé en Europe une espèce de royauté littéraire. Malheureusement l'œuvre du Tasse agissait autant par ses défauts que par ses qualités. Elle fut le point de départ du « maniérisme » et du « style fleuri », et il fallut les vers de Boileau sur le « clinquant

du Tasse » pour déposséder chez nous le poète italien de son influence.

A cette influence dominante, à laquelle nos auteurs étaient comme engagés par un siècle d'imitation italienne, il faut joindre celle de l'Espagne. Rien n'avait été plus naturel que l'influence de l'Italie ; celle de l'Espagne s'explique moins, si l'on songe à la haine réciproque des deux pays. Elle tient pourtant à des causes profondes. D'abord la puissance politique de l'Espagne. La puissance politique et militaire entraîne dans son orbite toute la vie des peuples et toutes les manifestations de leur existence. Songez à l'influence de Waterloo sur le romantisme et le rôle prépondérant que la victoire des armes anglaises assure à Byron. De plus, aussitôt que l'on avait pris une connaissance superficielle de la littérature espagnole, il était impossible de ne pas s'apercevoir qu'elle est de toutes les littératures modernes la plus originale, celle qui a le mieux conservé le goût du terroir, celle qui doit le moins aux autres. C'est ici qu'il faut voir le point d'attache de plusieurs genres qui eurent grande fortune en France : le roman picaresque ou réaliste (*Francion* de Ch. Sorel et *Roman Comique* de Scarron), comédies de cape et d'épée (théâtre de Scarron), enfin les tragi-comédies (Corneille et Rotrou).

Ce n'est pas tout ; il faut encore ajouter l'influence considérable d'une œuvre et d'un homme : l'œuvre, c'est *Don Quichotte*, paru en 1605 ; l'homme, c'est Antonio Perez. L'influence de *Don Quichotte* tient avant tout à sa valeur incontestable : c'est une de ces œuvres qui n'ont qu'à paraître pour s'imposer et transmettre autour d'elles

leur influence. Quant à Antonio Perez, fils naturel d'un secrétaire de Charles-Quint et secrétaire d'État de Philippe II, il dut quitter l'Espagne à la suite d'histoires romanesques et tragiques. Antonio Perez, qui semble avoir eu des manières très séduisantes, avait fort bien réussi tout d'abord auprès de Philippe II; mais il advint que ce dernier, redoutant les ambitions de son frère naturel, Don Juan d'Autriche, lui dépêcha Escovedo avec mission de l'espionner. Escovedo n'eut rien de plus pressé que d'entrer dans les intérêts de celui qu'il était chargé de surveiller; le roi se résolut alors à se débarrasser d'Escovedo qu'on tenta d'abord d'empoisonner, puis qu'on assassina en plein jour. Par la suite, une enquête fut ouverte et Antonio Perez se trouva gravement compromis dans l'affaire, si compromis que le roi prit le sage parti de l'abandonner à son sort. Emprisonné, soumis au supplice de l'estrapade, Antonio, grâce à l'aide de sa femme, réussit à s'évader et à se réfugier en Aragon, sous la protection des « fueros ». En 1597 enfin, il franchissait la frontière des Pyrénées et cherchait asile auprès de Henri IV, puis d'Élisabeth, puis de nouveau de Henri IV qui le gratifia d'une belle pension.

Le premier soin d'Antonio Perez fut d'écrire ses mémoires (*Relationes*, 1598), dont le succès fut européen. Puis, il contracta des liaisons intimes avec les grands seigneurs qui représentaient l'aristocratie française et entretint avec eux une correspondance : c'est dans cette correspondance qu'apparaît, pour la première fois, cette façon d'écrire que nous retrouverons dans Voiture et dans Balzac. Or, la plupart de ces lettres sont adressées au père et à la mère de Catherine de Vivonne, la future

marquise de Rambouillet. Nous tenons ici le point de contact entre l'influence espagnole et la préciosité. D'ailleurs, même sans l'influence particulière d'Antonio Perez, l'influence espagnole n'en aurait pas moins agi. Car c'est l'époque de la fortune du gongorisme, qui consiste à envelopper les choses que l'on dit de tant de mystères que, pour les comprendre, il faut avoir été, de tout temps formé — ou déformé — à cet exercice.

Enfin, quelques années plus tard, la littérature italienne exagérait ses défauts dans la personne du célèbre Marini et par l'intermédiaire de son interminable poème, l'*Adone*, en cinquante mille vers, qui parut avec une préface de Chapelain. L'influence de Marini a été absolument détestable; mais comme le gongorisme et l'influence du Tasse auraient suffi à fonder la préciosité et comme, d'autre part, nous retrouverons le personnage à l'hôtel de Rambouillet, dont il fut l'un des hôtes les plus assidus et les plus goûtés, il n'y a pas lieu d'insister pour le moment sur son rôle. Arrivons donc à la troisième influence italienne, la première étant celle de Pétrarque, la seconde celle du Tasse et de Marini.

On oublie trop souvent que l'Italie n'a pas été seulement la terre privilégiée de l'art et de la poésie pendant les XV[e] et XVI[e] siècles, mais qu'elle a été aussi le foyer de la pensée et du progrès scientifiques. On a fait naître en Allemagne le mouvement qu'on appelle la libre pensée et c'est à l'Angleterre qu'on confère, en la personne de Bacon, l'honneur d'avoir fondé la philosophie. Ce sont là deux injustices flagrantes. Sans remonter à Pietro Pomponazzi, l'illustre professeur de l'Université de Padoue, il est trois grands noms, ceux de Campanella, de Gior-

dano Bruno et de Vanini, qu'il ne faut pas oublier. Au surplus, ceux qui les portèrent eurent une destinée tragique : Giordano Bruno, qui peut être considéré comme un précurseur de Spinoza et de Hegel, fut brûlé à Naples en 1600; Vanini périt lui aussi sur le bûcher, à Toulouse, en 1619, pour athéisme; quant à Campanella, jeté dans les cachots de l'Inquisition, il vint, après vingt-sept ans de captivité, chercher un refuge en France, où il mourut en 1639. Ce sont eux, et non pas les Allemands, qui ont provoqué le mouvement de la libre pensée. De même, c'est mettre trop haut Bacon que d'en faire le père de la philosophie rationaliste et de la science moderne. Bacon est un bel esprit, une imagination brillante, mais en tant que philosophe, il n'est qu'une invention de d'Alembert et de Diderot qui, pour se réclamer d'un protestant, sont allés le découvrir en Angleterre. Pas plus qu'il n'est l'auteur des tragédies de Shakespeare, Bacon n'est l'initiateur de la philosophie et de la science modernes (il n'est rien moins qu'un savant et a tout ignoré des méthodes expérimentales). C'est à Léonard de Vinci et à Galilée que revient cet honneur; ce sont eux les vrais fondateurs en cet ordre d'idées, et, en particulier, c'est Galilée qui a fourni son point de départ à la pensée de Descartes.

CHAPITRE II

LA PRÉCIOSITÉ

Nous avons reconnu le sens et la direction des principales influences du dehors qui ont agi sur la formation de l'esprit français au XVIe siècle. Mais que sont devenues, à leur tour, ces influences, l'italienne et l'espagnole? Comment se sont-elles combinées avec l'esprit français lui-même? De quelle manière et jusqu'à quel point, tout en les subissant et souvent trop docilement, les a-t-il cependant transformées? C'est ce que nous allons maintenant examiner en nous occupant de l'Hôtel de Rambouillet.

Je n'abuserai pas à ce propos des détails biographiques et anecdotiques sur lesquels tant d'auteurs ont tant de fois et si longuement insisté, et qui ont sans doute leur intérêt, qui demanderaient d'ailleurs plus d'une vérification et d'une rectification, mais enfin qui nous entraîneraient trop loin. On les trouvera dans les trois ouvrages devenus quasi classiques : le *Mémoire sur la société polie* de Rœderer (1835), livre assez mal écrit, mais dont l'idée générale reste absolument juste ; —

Mme de Sévigné de Walckenaer (1842), dont les deux premiers volumes contiennent sur l'Hôtel de Rambouillet des détails assez précis ; — *La société française au* XVIIe *siècle* (1858) de Cousin, en y joignant les deux autres livres du même auteur, *La jeunesse de Mme de Longueville* et *Mme de Sablé*.

Au surplus ces trois ouvrages, composés à des dates où d'importants documents étaient ignorés (ainsi Rœderer, écrivant en 1834, n'a pu que feuilleter les *Historiettes* de Tallemant des Réaux, publiées en 1833), ont besoin d'être complétés par tout ce qui a paru depuis ; et il convient de signaler en particulier *Mlle de Scudéri* de Rathery et Boutron ; les *Études sur Fléchier* (1872-1886) de l'abbé Fabre ; enfin la précieuse *Correspondance de Chapelain* (1880-1883) (publiée dans la collection des documents inédits sur l'histoire de France), où il est question de presque tous les personnages qui fréquentèrent l'Hôtel. Avec ces documents, et sans recourir aux fameux papiers de Conrart, on peut se faire de la société précieuse dans l'ensemble et au point de vue anecdotique une idée largement suffisante.

Grâce à Molière, les trois noms de préciosité, d'Hôtel de Rambouillet et de ridicule sont devenus synonymes. C'est une grande injustice et une erreur historique. Disons d'abord qu'il n'est pas douteux, quoi qu'on ait prétendu, que dans les *Précieuses* Molière ait visé non pas seulement les *pecques provinciales*, mais l'Hôtel de Rambouillet lui-même. Je n'en veux d'autre preuve que les noms mêmes des précieuses : le nom de Madelon n'est-il pas une allusion à Madeleine de Scudéri et celui de

Cathos une allusion à Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet? Il est certain, d'autre part, que Molière, dans son entreprise de ridiculiser la préciosité, n'a qu'à moitié réussi : lorsqu'il aura disparu, la préciosité renaîtra de ses cendres. Enfin il est également certain qu'en cherchant à jeter le ridicule sur l'Hôtel de Rambouillet, Molière a eu tort. Voyez au reste l'injustice et la bizarrerie des choses. Il y a eu en France, à partir du xviiie siècle, ce qu'on appelle des bureaux d'esprit, et il y en a encore quelques-uns où, autour d'une tasse de thé, quelques gens de lettres et quelques vieilles muses se réunissent pour s'entrelire de la prose et des vers et, naturellement, pour échanger à ce propos des congratulations réciproques; il y a eu, à partir de la même époque, des salons où la littérature était la grande affaire, l'origine et le but de la réunion, ceux de Mme de Tencin et de Mme Geoffrin, par exemple; cependant, comme il n'y a pas eu de Molière du temps de ces bureaux d'esprit et de ces salons littéraires, ce sont eux qu'on célèbre et qui passent pour avoir exercé une heureuse influence. A la vérité cependant, ce sont eux qui furent pédants et ridicules, comme on l'est toutes les fois que l'on fait quelque chose hors de son temps et de son lieu, le monde — je veux dire l'association mondaine — n'ayant pas été inventé pour y traiter au coin du feu des conditions du poème épique ou de la distinction entre la catachrèse et la métonymie. Au contraire, rien n'a moins ressemblé à un bureau d'esprit que l'Hôtel de Rambouillet; — aussi a-t-il rendu de grands services à l'esprit français.

Si nous voulons apprécier la nature de ces services et aussi le prix dont on les a payés, il faut nous demander

tout d'abord ce qu'est au juste la préciosité. C'est à la fois une théorie ou une conception littéraire, une maladie ou une corruption du langage, une tournure ou une disposition de l'esprit.

Comme théorie ou conception littéraire, — et au lieu d'un seul mot si j'en emploie deux ici, c'est pour indiquer que la théorie peut être plus ou moins inconsciente et plus ou moins irraisonnée, — la préciosité peut être comparée à la théorie de l'Art pour l'Art. Elle part comme elle de ce principe que l'œuvre d'art en elle-même est capable de causer un plaisir particulier, quel que soit le sujet : il y a des assemblages de sons, des combinaisons de couleurs et des enchevêtrements de mots qui par eux-mêmes ont le pouvoir de procurer une jouissance. Ce principe est vrai, sauf exagération ; c'est même de lui qu'il faut partir pour faire de la critique d'art et surtout de la critique des arts plastiques. De cette définition résulte une conséquence que nous retrouvons dans la théorie de la préciosité : toute l'importance de l'œuvre tend à se concentrer dans la forme, le fond étant indifférent ou à peu près. Ceci est déjà moins vrai pour cette raison que la parole, quelles qu'en puissent être les qualités physiques, musicales ou plastiques, nous a été donnée pour servir à l'expression des sentiments et non des sensations, de la pensée et non de la fantaisie. Il en résulte que le mérite éminent des œuvres ne tarde pas à consister uniquement dans la difficulté vaincue ; ce qui n'est plus du tout exact.

Sous ces analogies il y a toutefois une différence, et une différence considérable, entre les deux théories : c'est que, tandis que l'art pour l'art a pour objet la réa-

lisation de la beauté, la préciosité ne réalise que le caprice individuel ou celui de la mode, ce qu'il y a de plus variable chez l'homme et de plus ondoyant dans l'état social; le précieux ne peut vivre que dans le monde, pour le monde, au milieu des applaudissements. De là, plusieurs conséquences curieuses dont nous ne retenons que les deux principales. La préciosité tend à s'éloigner de la science et de l'érudition, et en même temps du pédantisme et du technique. Préciosité est souvent synonyme d'ignorance, mais en même temps de ce que nous appelons modernité. Si l'on ne se réunit pas dans un salon pour y discuter des conditions du poème épique, encore bien moins s'y réunit-on pour y traiter des progrès de la science. Enfin le mot préciosité est encore synonyme d'éloignement du vulgaire, et par conséquent la préciosité tend d'elle-même à la constitution d'une sorte d'argot intelligible aux seuls initiés.

Cet éloignement de la langue vulgaire ou commune, de la langne de tout le monde et de la langue des spécialistes, engendre une conception littéraire. Quels moyens y a-t-il en effet d'atteindre et de réaliser l'idéal de la préciosité? C'est de traiter le langage en lui-même et pour lui-même, indépendamment des idées que les mots expriment, et comme une matière capable de subir toutes les transformations qu'on voudra, de se chiffonner pour ainsi dire comme les étoffes, ou de passer, comme la coiffure, de la tête ronde à la perruque; et au surplus, c'était bien là l'objet que se proposaient le marinisme et le gongorisme (Menendes y Pelayo, *Histoire esthétique des idées en Espagne*). Serrons cependant la question le plus près; puisque nous parlons d'une

maladie, voyons quels en sont les symptômes, cherchons en quoi consistent les artifices de ce style et, pour ne pas inutilement compliquer la question, n'empruntons nos exemples qu'à nos auteurs, non pas même à nos précieux, mais à ceux qui les ont attaqués, si nous en croyons Molière. La préciosité consiste dans un goût manifeste pour la périphrase la plus contournée, l'allusion la plus éloignée. (Le « conseiller des grâces », les « commodités de la conversation », sont des périphrases et des périphrases ridicules parce qu'une foule de choses peuvent être entendues par là ; — « Ma chère, c'est un Amilcar », est une allusion au roman de Mlle de Scudéri.) Puis vient l'abondance des pointes, des *concetti* à l'italienne et des *agudezas* à l'espagnole. C'est d'abord l'antithèse recherchée (exemple : la chute du sonnet du *Misanthrope*), — ou bien l'allitération (le madrigal de Trissotin sur le carrosse amaranthe), — enfin le calembour proprement dit et le jeu de mots (sonnet d'Uranie). C'est enfin la *cohérence* même des *métaphores* et le soin qu'on met à les poursuivre dans leurs moindres détails (Madrigal de Mascarille : Au voleur !). Telles sont essentiellement les trois sortes d'artifices qui caractérisent le style à l'usage des précieuses et que nous retrouverons dans les œuvres des écrivains précieux eux-mêmes, chez Voiture, chez Balzac et plus tard chez Fontenelle, Marivaux et Mme de Lambert. Peut-on au surplus condamner absolument ces façons de parler ? Nous touchons ici à une question très grosse qui relève de l'histoire naturelle et de la métaphysique du langage. On ne peut proscrire l'antithèse et la métaphore, qui sont, pour atteindre à la précision de la pensée, un procédé singu-

lièrement fécond. Et pareillement on ne peut proscrire la périphrase qui permet de faire entendre des choses qu'il serait grossier et brutal d'exprimer directement. Enfin on ne peut absolument condamner le souci du bien dire, considéré comme une disposition d'esprit, ce qui nous amène à envisager la préciosité sous son troisième aspect.

Comme disposition d'esprit naturelle ou acquise, la préciosité implique le désir de se distinguer à la fois du vulgaire et des siens mêmes. Or ce n'est là rien moins que le mépris ou le dégoût du lieu commun qui se résout d'une part en un désir de gloire et de réputation, et d'une autre en une croyance qu'on ne doit prendre la plume que pour dire une chose qui n'ait pas été dite. Ce désir est même encore quelque chose de plus : c'est le goût des choses fines, complexes, délicates, subtiles, et la préciosité, à ce titre, est aussi souvent une manière de penser ou de sentir que d'écrire. Les très grands écrivains qui sont capables de repenser les lieux communs, comme Molière ou Bossuet, peuvent se passer d'être fins, d'être abondants en subtilités psychologiques : ils sont grands parce qu'ils peuvent s'en passer. Mais les autres, les écrivains de second ordre, les La Rochefoucauld, les Retz, les M[me] de La Fayette, sans cette subtilité, risqueraient d'être vulgaires. A qui n'a pas de génie, ces délicatesses en tiennent lieu et ce sont elles qui constituent toute la matière d'un théâtre comme celui de Marivaux.

Enfin, il résulte de cette tendance un goût des convenances et de ce que nous appelons aujourd'hui la politesse française. Molière raille le romanesque de Cathos

et de Madelon. « Quoi! débuter d'abord par le mariage? — Et par où veux-tu donc qu'ils débutent? par le concubinage? »; mais ici il a absolument tort. Son langage est d'un irrégulier, d'un échappé de la maison paternelle, qui revient de courir la province avec ses comédiens, d'un bohême à qui les amours, étant directeur de la troupe, n'ont coûté que la peine de jeter le mouchoir à Madeleine Béjart, à Mlle de Brie, à Mlle du Parc, à sa femme elle-même, Armande Béjart. Mais, dans la réalité, c'est bien Cathos qui a raison; on ne débute pas en effet par le mariage : il faut encore quelques frais que le futur mari se donne la peine de faire.

CHAPITRE III

L'HOTEL DE RAMBOUILLET

De cette analyse de l'esprit précieux, il ressort donc qu'il ne faut pas médire de l'Hôtel de Rambouillet, ou du moins qu'il ne le faut faire qu'en connaissance de cause, et savoir de quoi l'on médit, et de qui. Qu'étaient-ce donc que le marquis et la marquise de Rambouillet, et en ouvrant leur hôtel aux gens de lettres que se proposèrent-ils, quel objet et quel but? On peut dire hardiment qu'ils ne s'en proposèrent aucun que d'y recevoir leurs amis, et le reste vint de soi, sans que le maître ni la maîtresse de maison y eussent songé.

Catherine de Vivonne (1588-1664) était la fille de Jean de Vivonne et de Julia Savelli, fille elle-même de Christophe Savelli et veuve d'un prince des Ursins. Ce Jean de Vivonne, marquis de Pisani, était un personnage assez considérable. Sénéchal de Saintonge, il avait été ambassadeur en Espagne et à Rome; rappelé en France, il laissa en Italie sa femme qui venait de mettre au monde son premier enfant, Catherine de Vivonne; de concert avec d'Ossat, la marquise de Pisani y continua en

quelque façon l'ambassade de son mari. « Elle avait, nous dit de Thou, des vertus et un courage au-dessus de son sexe et des connaissances sur l'état présent de l'Italie bien au delà de ce qu'une femme a coutume d'avoir. » Il n'est donc pas étonnant que Catherine de Vivonne, élevée par une mère qui était une femme remarquable, le devînt elle-même. L'Italie, les grandes affaires, une vertu sévère et rigide mirent ainsi leur marque sur elle. Elle avait douze ans quand elle épousa le marquis de Rambouillet, Charles d'Angennes, de son nom, seigneur de Talmont et d'Arquenay, qui devint successivement chevalier des ordres, maître de la garde-robe, colonel général, mestre de camp, ambassadeur en Piémont et en Espagne, personnage considérable et dont le caractère dans toutes les situations qu'il occupa sut conserver son indépendance. Si j'insiste sur ces détails c'est qu'il faut connaître les personnages et qu'ils détruisent la légende ou du moins la modifient. Quand on est du rang des Rambouillet et des Vivonne, on a dans le monde et dans la vie trop d'intérêts et trop variés et, indépendamment de tout mérite personnel, on est élevé dans une trop haute idée de soi-même, de l'illustration de sa race, de son rang dans l'État, pour demander autre chose aux lettres qu'une distraction, quand par hasard on les aime beaucoup, et un ornement de l'esprit. On n'éprouve jamais la vanité spéciale de l'homme de lettres et du bas-bleu, et on ne peut pas tomber dans le pédantisme que se plaît à nous montrer Molière. Voilà pourquoi il est essentiel de savoir quels furent le mariage, les alliances et les origines de la marquise de Rambouillet.

Nous avons d'elle plusieurs portraits, deux en particulier, qui peuvent nous servir à reconstituer sa physionomie plus encore au moral qu'au physique. L'un d'eux, évidemment peu flatté, est tracé par Mlle de Scudéry dans le *Grand Cyrus* sous le nom de Cléonice et intercalé dans l'histoire d'Élise. Rien d'affecté, rien de pédant, une femme du monde qui cherche à cacher sa science, voilà le trait caractéristique. Et ce qui prouve qu'il est exact, c'est qu'il se retrouve dans Tallemant des Réaux (*Historiettes*, t. II). La concordance est assez entière pour que nous croyions avoir dans le portrait de Cléonice une image fort exacte de la marquise de Rambouillet. Or, on n'y découvre rien qui ressemble à de la pédanterie, et même les plaisanteries qu'on nous rapporte d'elle semblent aussi opposées que possible à la pruderie et à la préciosité. Enfin il suffit de jeter un coup d'œil sur les personnages qui se réunissaient à l'Hôtel de Rambouillet, la marquise de Sablé, la princesse de Condé, la duchesse d'Aiguillon, Marie de Gonzague, sa sœur la princesse Anne de Clèves, le cardinal de Richelieu, le cardinal de la Valette, le comte de Guiche, le duc de la Trémoille, le marquis de Montausier, le duc d'Enghien, — qui devint le grand Condé — Gombaud, Chapelain, Malherbe, Racan, Voiture, pour être tout à fait convaincu. Au surplus, remarquons bien ce qu'il y avait de nouveau dans le salon de la marquise : pour la première fois, les gens de lettres étaient admis sur un pied d'égalité avec les plus grands seigneurs.

Non seulement la marquise n'avait rien d'une pédante, mais elle abhorrait la pédanterie, et aussi la grossièreté

qui, trop souvent, voisine avec la première, chez les écrivains du XVIe siècle. On dirait parfois que Ronsard et Montaigne n'ont écrit que pour les gens de collège. Ils se complaisent à un étalage indiscret ou plutôt complaisant de leur érudition, abusent des allusions à une antiquité dont le commun des lecteurs n'a pas connu ou fréquenté les scoliastes et les grammairiens, et ont la manie de ne rien avancer qu'ils n'appuient de l'autorité d'un ancien. Quant à la grossièreté et aux pages licencieuses, on sait qu'il n'est pas difficile de les découvrir dans leur œuvre. Or ce que la marquise et son entourage ont enseigné aux écrivains, c'est qu'il fallait écrire pour tout le monde, d'abord pour que tout le monde les comprît et ensuite pour que tout le monde pût les lire sans être choqué dans un sentiment intime. L'écrivain ne doit pas faire étalage de son érudition : pas de latin, pas de grec, pas d'hébreu; qu'il traduise les Anciens en imitant d'eux leur imitation de la nature. De plus, il n'abusera pas de certaines questions philosophiques ou scolastiques indifférentes au commun des hommes. Avant de parler d'astronomie aux femmes, il conviendra de faire comme Fontenelle et d'attendre qu'il ne soit bruit que d'astronomie autour d'elles et que le désir de connaître les phénomènes célestes ait pris un caractère passionné. En outre, il faudra avoir soin, comme le recommandera plus tard Buffon, de ne s'exprimer que dans les termes les plus généraux et de bannir l'argot de métier qui ne doit servir qu'à économiser le temps aux gens de métier. Enfin, il faut éviter l'indécence et la grossièreté, et se rappeler qu'il y a une foule de choses qui se font, mais qu'on ne dit pas et qu'il

y a une foule de choses qui se disent dans la conversation familière, mais qui ne s'écrivent pas. Ici la leçon de style se transforme en une leçon de morale, et l'influence en a été considérable sur toute la littérature du XVIIe siècle dont le caractère noble contraste avec le lyrisme du siècle précédent aussi bien qu'avec celui du siècle suivant.

De cette société de l'Hôtel de Rambouillet, Voiture est resté l'incarnation la plus amusante. Il était né à Amiens en 1598; venu de bonne heure à Paris, il se lia avec la jeunesse brillante de l'époque, avec le comte d'Avaux notamment, qui le protégea et l'aida à entrer dans la maison du duc d'Orléans. C'est là qu'il contracta une liaison célèbre avec la femme d'un trésorier de France, Mme de Saintot, dont il fut quelque temps l'amant, sans vouloir l'épouser après la mort du mari. Vers 1625, il fut introduit à l'Hôtel de Rambouillet par M. de Chaudebonne.

Ses œuvres se composent de vers et de prose. Les poésies comprennent des élégies, des stances, des sonnets, des rondeaux : pièces un peu lestes et d'assez mauvais goût. (Voir *Stances*, XII, *A la louange d'un soulier d'une dame*, et XIV, *Sur une dame dont la jupe fut retroussée en versant d'un carrosse à la campagne*; *Rondeaux*, XXXV : *A Mlle de Bourbon qui avait pris médecine*). Toutefois, il y a souvent de la grâce et de la délicatesse (*Stances*, XIII : « Je me meurs en aimant Sylvie », et surtout *Stances* XVI, pièce adressée à la reine Anne d'Autriche et qui est un chef-d'œuvre de hardiesse respectueuse et d'habileté. *Épîtres*, LXXII, *A Condé*, où Voiture part du badinage, arrive à la méditation et finit

par l'éloquence, et où l'on trouve des vers qui ont l'allure de Malherbe sans en avoir la manière tendue :

Tout cet appareil des mourants,
Un confesseur qui vous exhorte,
Un valet qui se déconforte,
Des valets tristes et pleurants...

Il ne faut certes pas exagérer la valeur de tels vers ; mais dans ce genre de poésie où l'on s'interdit les grands élans, quelques-unes des pièces de Voiture peuvent soutenir la comparaison avec les épîtres les plus vantées de Marot et de Voltaire. Au contraire, s'il fallait rabaisser Voiture, ce serait pour sa prose ; ses *Lettres* sont trop vantées et la préciosité n'en est pas si bien marquée qu'on l'a dit. « C'est un pur badinage que deux tomes de lettres où il n'y en a pas une qui parte du cœur », a écrit Voltaire, et Voltaire ici a eu raison. Certaines de ces lettres cependant sont très connues, trop connues même, telles la lettre 123 à Mlle de Rambouillet, un peu longue, assez glaciale et où Voiture s'épuise à chercher des traits, — la lettre 101 sur le bannissement de la conjonction *car*, variation habile de virtuose, — la lettre 90 surtout, à Richelieu, sur la reprise de Corbie, où, pour une fois, Voiture atteint vraiment à l'éloquence. En lisant cette dernière lettre, on constate que si, en écrivant, Voiture le plus souvent s'amuse à des bagatelles, ce ne sont là pour lui que jeux de société et qu'il eût été capable de beaucoup plus grandes choses s'il avait fait réellement métier d'écrivain. Cette lettre nous montre encore assez clairement qu'à l'Hôtel de Rambouillet on n'était pas indifférent

à la politique et qu'à côté des affaires publiques les choses littéraires n'y avaient que la valeur d'un passe-temps.

Si l'influence de la marquise de Rambouillet s'était exercée seule, il n'y aurait donc rien à lui reprocher. Dans son salon ou dans son alcôve et, selon l'expression de Fléchier, « dans les cabinets où la vertu était révérée sous le nom d'Arthénice, » les gens de lettres apprenaient à devenir honnêtes gens ou, comme nous dirions, gens du monde, à se débarrasser de cette rouille de pédantisme dont leurs prédécesseurs étaient encroûtés; de leur côté, les gens du monde, les grands seigneurs apprenaient à respecter le pouvoir de l'esprit, et dans cet échange de qualités diverses, comme dans le mélange des sexes, qui semblait jusqu'alors incompatible avec la décence, se formait cette politesse française qui allait bientôt devenir le modèle des mœurs. Mais la marquise de Rambouillet n'était pas seule; elle avait deux filles : Julie d'Angennes, marquise puis duchesse de Montausier, et Angélique, comtesse de Grignan. Cousin a bien senti que là devait être le point délicat et aussi bien, s'il fait un éloge de la marquise de Rambouillet, en fait-il un encore plus éclatant de Julie d'Angennes. Toutefois il ne laisse pas d'y avoir deux ou trois reproches dont il n'a pas pu la justifier et qui nous paraissent essentiels. Il paraît que Julie était beaucoup plus entichée de sa naissance que sa mère la marquise. « Je la trouve un peu trop persuadée de cette idée que la maison des Savelli est la première du monde », écrit Tallemant de la marquise; c'est encore plus vrai de sa fille et, comme elle avait dans le caractère plus de raideur que la marquise,

cet orgueil du sang prenait un aspect extrêmement déplaisant. De plus, elle fut de bonne heure gâtée par trop d'hommages; aussi à ce contentement de la race se joignait-il un très grand contentement d'elle-même. Enfin elle s'est trouvée encouragée de bonne heure à avoir des prétentions à l'esprit et à la littérature. Ajoutons que sa prudence dégénéra en pruderie excessive et ridicule, témoin la longue attente qu'elle imposa à son soupirant Montausier. En somme, tous ces traits réunis devaient former un personnage assez désagréable.

Tandis que Julie exagérait la pédanterie dont sa mère était l'ennemie, Angélique, sa sœur, exagérait la préciosité. Pour se la représenter, il n'est que de se reporter au portrait tracé par Mlle de Scudéry dans le *Grand Cyrus*, sous le nom d'Anacrise, l'une des filles de Cléomire. On y voit déjà comme un prototype de l'Armande de Molière et l'on en peut conclure hardiment que cette jeune personne était insupportable en société. On comprend alors comment, sous l'influence de ces deux jeunes filles, l'Hôtel de Rambouillet commença de dégénérer vers 1640 jusqu'à ce que, la Fronde étant survenue qui dispersa les habitués de l'Hôtel, Balzac, Voiture et tant d'autres étant morts, il disparut tout doucement, non sans laisser des traces et des imitations.

CHAPITRE IV

INFLUENCE DE LA PRÉCIOSITÉ

Il nous reste maintenant à nous demander quelle a été l'influence générale de la préciosité. Cette influence s'est exercée à la fois sur la langue, la littérature et les mœurs.

Considérons en premier lieu l'influence sur la langue. Je ne parlerai point ici de la petite réforme tentée dans l'orthographe, dont les précieuses voulaient réduire le rôle à exprimer uniquement la façon dont les mots étaient prononcés, sans conserver aucune trace de leur origine. La réforme n'a pas réussi; mais cependant c'est à elle qu'il faut rapporter la disparition d'une foule de lettres parasites qui surchargeaient inutilement les mots (après elle on écrivit *paraître* et non *paroistre*, *fantôme* au lieu de *fantosme*). Quant à l'influence véritable des précieuses sur la langue, on peut dire qu'elle a consisté en une épuration et un enrichissement. Les précieuses ont épuré la langue en la débarrassant du pédantisme et de la grossièreté du XVIe siècle. Nous avons vu combien cette épuration était nécessaire

au commencement du XVIIe siècle, et même assez avant dans le siècle. Les indignations de Tallemant des Réaux contre la pruderie de Mme de Rambouillet nous donnent une mesure du mauvais goût et de la grossièreté qui étaient alors répandus. Mais que faut-il au juste entendre par grossièreté? Pour l'Hôtel de Rambouillet tous les mots empruntés au vocabulaire ordinaire et technique des fonctions de nutrition et de reproduction sont des termes grossiers. Quant aux fonctions de relation qui nous mettent en rapport avec nos semblables et avec le monde extérieur, elles sont seules dignes d'être exprimées et de former la matière de la conversation. Ajoutons qu'il faut joindre aux termes grossiers tous ceux qui se rapportent à une vilaine habitude (ivrognerie, etc.) ou à une idée déplaisante et qu'enfin on évitera de faire une allusion trop directe aux misères corporelles et aux infirmités qui sont le lot de l'humanité. Tel est le travail d'épuration que les précieuses ont exercé sur la langue française.

L'enrichissement de la langue par les précieuses s'est produit de deux ou trois manières. Elles ont tout d'abord fait faire un grand pas à la propriété des termes. Ceci éclate si l'on compare le style de Voiture et de Balzac et de celui de Montaigne ou de Rabelais. Très souvent ceux-ci hésitent sur le sens exact des mots — voir le curieux chapitre de Montaigne sur *La Vanité* où ce mot signifie tantôt le vide des choses, tantôt la présomption, etc., sans que jamais l'on sache sa signification précise. Avec les précieuses, les termes n'ont plus le droit de changer de sens et de nuance qu'autant qu'ils sont environnés d'autres mots qui les modifient. Disons

à ce propos que ce n'est pas le nombre des mots qui fait la richesse d'une langue. Taine a souvent opposé la richesse du vocabulaire de Shakespeare à celle du vocabulaire de Racine, 20 000 mots environ contre 3 ou 400, mais c'est oublier que le même vocable a des emplois variés et que le nombre restreint des mots chez Racine est suppléé par la variété des emplois. Or c'est à cela même que travaillèrent les précieuses; épurant la langue et ne pouvant inventer beaucoup de mots nouveaux, elles ont dû augmenter le nombre des nuances des mots anciens. Aussi furent-elles amenées à créer un certain nombre d'expressions nouvelles (voir Saumaize, *Dictionnaire des Précieuses*) dont plusieurs eurent un caractère durable. C'est ainsi qu'elles imaginèrent de dire « perdre son sérieux », alors qu'on ne connaissait que « rire »; « ramasser son courage », alors qu'on ne connaissait qu' « exciter » son courage; « faire figure dans le monde », au lieu de « être estimé »; « être d'une humeur communicative », au lieu de « aimer la compagnie », etc. C'est véritablement enrichir la langue qu'enter sur l'expression tout unie, une nouvelle expression qui traduit des nuances plus délicates, par les procédés ordinaires de la métaphore et de la périphrase. Enfin les précieuses se sont servies, si l'on veut, des mots de tout le monde, mais d'une façon qui n'appartient qu'à elles et en les associant d'une manière qui était inconnue avant elles.

Tels furent les incontestables services rendus à la langue par les précieuses. Que tous ces services aient d'ailleurs été payés et compensés par quelques dommages, nous n'en disconviendrons pas : tout ce qui est humain

est imparfait; nos plus belles qualités ont nos défauts pour envers, et nos défauts sont souvent les sources de nos qualités. Il se peut donc qu'en enrichissant la langue, les précieuses l'aient par trop subtilisée et qu'en l'épurant elles l'aient appauvrie. Elles ont eu une tendance à faire de la métaphore une énigme et de la périphrase un vrai déguisement; c'est ainsi que dans leur langage un almanach devient « le mémoire de l'avenir »; l'écho, « un invisible solitaire », ou « le consolateur des amants »; un masque, « un instrument de curiosité ». Mais le plus grave reproche que l'on puisse leur faire, c'est d'avoir *sublimé* la langue, en l'obligeant à n'exprimer que des choses nobles, c'est-à-dire une très petite portion de la vie de l'humanité, et en imposant des manières d'écrire qui ne sont à l'usage que de l'aristocratie. Elles ont ainsi établi une démarcation entre les termes du bon et du mauvais usage, et une coïncidence tout à fait arbitraire entre leurs manières de sentir et la manière dont tout le monde doit sentir et penser.

Il en est résulté, par une conséquence nécessaire, et en raison des rapports qui lient le langage à la pensée, qu'en favorisant certaines manières d'écrire, elles ont aussi favorisé certaines directions littéraires et certains genres littéraires. Reconnaissants à ces grands seigneurs et à ces belles dames, les gens de lettres ont trop abondé dans leur sens. Ils ont écrit pour un public trop restreint, et dont le goût se portait trop uniquement aux idées générales, aux sentiments universels. C'est ainsi que, grâce à cette atmosphère de politesse mondaine, les littérateurs ont renoncé complètement à la poésie lyrique. Si l'âme de la poésie lyrique est l'expression des senti-

ments du poète, on n'est pas bien venu dans un salon de parler de soi, de ses idées personnelles ou de ses déboires amoureux : on ne s'y entretient que des idées communes à tous ceux qui se trouvent réunis. Une autre règle est de ne pas trop contredire les gens; il faut chercher des périphrases pour faire passer la contradiction. Enfin il est bon de ne pas faire figure d'original, de ressembler à tout le monde, et de se conformer à ce grand principe que le moi, inspirateur et âme de la poésie lyrique, est haïssable. Bref, si Malherbe est pour beaucoup dans l'étouffement du lyrisme personnel au XVII[e] siècle, l'influence des précieuses y a aussi contribué pour une bonne part.

Leur influence sur le théâtre n'a pas été moins funeste. C'est évidemment parce qu'elle avait en vue de plaire aux précieuses que la tragédie a mérité le reproche de n'être qu'une transposition et nullement une expression fidèle de la réalité. Les précieuses ont certainement encouragé cette tendance de l'esprit français à se révolter contre la représentation trop violente de la réalité matérielle. Ce sont encore elles qui ont favorisé ce goût des longs monologues et des conversations sous un lustre qui va remplir bon nombre de tragédies. Et ce sont elles qui ont fait régner au théâtre cette galanterie molle dont on retrouve trop de traces jusque dans Racine.

Toutefois ne faut-il pas ici exagérer les griefs. Ce qu'on pourrait reprocher aux précieuses avec plus de vivacité, c'est leur déplorable influence sur le roman. S'il s'est détourné du sentiment de la réalité vivante, c'est certainement à elles qu'il le doit, car ce sont elles qui lui ont interdit de reproduire tous les traits qui se rapportent à

la vie de chaque jour : dans le roman des précieuses, on ne mange pas, on ne dort pas — il en sera ainsi jusqu'au *Gil Blas* de Lesage (1715), — on ignore l'existence des humbles et le spectacle qu'elle offre : on ne fait qu'exprimer des sentiments à la Quinault.

En revanche, il y a deux ou trois genres dont elles sont les créatrices. L'un est le genre épistolaire. Si, dans notre littérature, nous avons tant de *correspondances* si pleines de grâce et de charme, la louange en doit être donnée aux précieuses. Ce sont elles qui ont fait passer dans les mœurs cet esprit de politesse sans lequel il n'y a que des correspondances d'affaires. Ce sont elles encore qui ont été les institutrices des moralistes, de La Rochefoucauld à Rivarol, car c'est seulement dans le commerce du monde qu'ils purent se livrer à leurs observations morales. Enfin on pourrait, dans une certaine mesure, attribuer la naissance du roman psychologique aux précieuses. Mais ici il y a doute; en Angleterre, ce même roman a une origine toute différente : il est né de l'isolement et de la réflexion solitaire. Il est vrai qu'il se peut que ce ne soient pas les mêmes causes qui aient produit les mêmes effets dans la littérature française et dans la littérature anglaise.

Pour ce qui est des mœurs, l'influence des précieuses a été certainement bonne d'une manière générale et d'abord dans la mesure où elles ont relevé la condition de la femme et le ton de la conversation. L'Hôtel de Rambouillet a donné le ton à cette politesse dont on peut dire qu'elle a été pendant près de deux siècles une institution européenne; mais aussi et en revanche il a détourné l'esprit français du sérieux, et ceci nous amène

aux deux reproches, les plus graves à mon sens, que l'on puisse adresser à l'Hôtel de Rambouillet. D'une part il a instruit l'esprit français à traiter trop légèrement les choses sérieuses et d'autre part il a trop séparé le littéraire du populaire, en substituant l'usage du beau monde à l'observation sincère de la réalité, au point de creuser entre les deux un véritable abîme. Et le mal aurait été bien plus grand, si par bonheur, quand on était près de toucher au bas de cette pente, les Descartes et les Pascal, les Bossuet et les Bourdaloue, les Molière et les Boileau n'étaient intervenus.

CHAPITRE V

LES IRRÉGULIERS

Nous avons essayé de définir le genre d'influence que l'Hôtel de Rambouillet a exercé pendant près d'un demi-siècle sur la direction de la littérature, le choix des genres à la mode et la façon de les traiter. Mais avant de poursuivre et d'étudier cette influence dans les œuvres qu'elle a produites, il nous faut parler de quelques hommes dont on ne peut pas dire précisément qu'ils y aient résisté, mais cependant qui ne l'ont pas subie et qui, comme tels, dans ces mêmes années de 1610 à 1650 environ, forment un groupe à part. Nous ne les appellerons ni les *Grotesques* ni les *Libertins*, ces mots n'ayant pas pour eux le même sens qu'ils prendront plus tard, mais plutôt les *Irréguliers*, ou encore les *Attardés du XVIe siècle.*

Irréguliers, ils le sont dans leurs mœurs et dans leurs allures pour le moins autant que dans leurs écrits, préférant en général les cabarets aux ruelles, faisant ouvertement profession de débauche, et poussant au besoin jusqu'à l'athéisme. Collaborateurs attitrés du *Parnasse* et

du *Cabinet satyrique*, élèves en cela des Régnier, des Sigogne et des Berthelot, ennemis comme eux de toute contrainte morale ou littéraire, comme eux aussi, par suite, ils continuent, dans le progrès universel des mœurs vers la décence, la politesse et la règle, de représenter le cynisme de l'âge précédent.

Si nous voulions les nommer tous, la liste à dresser serait longue ; nous n'en retiendrons que quelques-uns : Nicolas Vion-Dalibray, Desbarreaux, Lhuillier, Faret, Saint-Pavin. Du premier, qui était frère de Mme de Saintot, il reste un certain nombre de vers, de poésies bachiques, dont la vulgarité, lancée pour ainsi dire à pleine gueule, donne la mesure de son talent :

Je ne vais point aux coups exposer ma bedaine,
Moi qui ne suis connu ni d'Armand ni du Roy.
Je veux savoir comment un poltron comme moi
Peut vivre n'étant point soldat ni capitaine.

Je mourrais, s'il fallait qu'au milieu d'une plaine
Je fusse estropié de ce bras dont je bois.
Ne me conte donc plus qu'on meurt autant chez soi,
A table, entre des pots, qu'où ta pâleur te mène.

Ne me conte donc plus qu'en l'ardeur des combats
On se rend immortel par un noble trépas,
Cela ne fera point que j'aille à l'escarmouche.

Je veux mourir entier, et sans gloire et sans nom,
Et crois-moi, cher ami, si je meurs par la bouche,
Que ce ne sera pas par celle du canon.

Desbarreaux est plus connu : on trouve sur lui dans Bayle, dans Voltaire, d'assez nombreux renseignements. Comme il fut un des plus aisés de la bande, ce contraste de sa condition avec ses allures cyniques a dû aider à sa réputation. — Lhuillier a son historiette dans Tallemant

des Réaux : c'était un personnage, puisqu'il remplissait les fonctions de conseiller à la Chambre des Comptes. — Faret et Saint-Pavin, eux, n'ont vraiment aucun titre à la célébrité.

Au fond, c'étaient des épicuriens à la façon de Montaigne, moins sages que lui toutefois, grands joueurs, grands coureurs de brelans et de filles, quelques-uns grands ivrognes et qui n'appartiendraient qu'à peine à l'histoire de la littérature ou des idées, si d'une part les circonstances ne leur avaient fait un rôle plus grand qu'eux-mêmes et si d'autre part les attaques dont ils ont été l'objet n'avaient comme consacré l'importance de ce rôle. Une remarque, à ce propos, est essentielle. Quoique Voltaire et Bayle se soient beaucoup occupés de quelques-uns de ces personnages et notamment de Desbarreaux, il est impossible de voir dans ces épicuriens autre chose que des épicuriens ou des irréguliers et de déduire leur conduite de leurs principes. C'est au contraire leurs principes qu'il faut déduire de leur tempérament. C'est un argument dont ne se privent ni Pascal, ni Bossuet, ni Bourdaloue, que de reprocher aux athées de n'être athées qu'à cause de leur libertinage de conduite. Ils avaient raison dans leur temps. De nos jours, l'irréligion peut procéder de principes rationnels ; mais les grands chemins par où nous arrivons à cette irréligion n'étaient pas encore frayés au XVII[e] siècle : l'immutabilité des lois de la nature, l'étude et la connaissance des religions, la critique des textes religieux, l'exégèse biblique (son fondateur, Richard Simon, n'apparaît qu'à la fin du XVII[e] siècle) étaient choses parfaitement inconnues alors. Bossuet, Bourdaloue et Pascal avaient donc le droit de faire dériver les principes

des libertins de leur conduite. C'est une distinction qu'il faut avoir faite pour comprendre en particulier Pascal. Répétons-le : nous serions en droit de taire jusqu'au nom de ces épicuriens, si la violence de certaines attaques ne l'avait en quelque sorte consacré.

Le plus célèbre de ces irréguliers est Théophile de Viau (né à Clairac en Gascogne en 1590, mort en 1626), connu surtout grâce au fameux distique de sa tragédie de *Pyrame et Tisbé* :

> Ah! voici le poignard qui du sang de son maître
> Fut souillé lâchement; il en rougit, le traître!

Il est resté pendant plus de deux siècles sous le poids du jugement de Boileau et de ce distique, jusqu'à ce que Philarète Chasles et Théophile Gautier vinssent le venger et le tirer de l'obscurité ridicule où il était tombé (Philarète Chasles, *Les victimes de Boileau* ; — Th. Gautier, *Les Grotesques*). Ses œuvres — qui ont été rééditées en 1856 dans la *Bibliothèque elzévirienne* — se composent de vers, de lettres, de la tragi-comédie de *Pyrame et Tisbé*, enfin d'un *Traité de l'immortalité de l'âme*, espèce de paraphrase du *Phédon*, en vers et en prose. Les *Lettres* sont curieuses, mais ont été fort peu étudiées; ce qui est fâcheux, car elles fourniraient d'intéressants détails sur son existence, qui reste très obscure. On sait qu'il fit avec Balzac un séjour en Hollande qui se termina par une brouille entre les deux amis ; qu'en 1615, il faisait partie de la maison du duc de Montmorency; qu'enfin, en 1619, il fut banni pour une cause très obscure. — Quant à ses vers, on n'y trouve pas plus de mauvais goût que dans Régnier, et il est impossible de n'y pas recon-

naître une grande supériorité sur Malherbe ou Racan, beaucoup de mouvement et de verve, comme dans l'*Ode à Louis XIII, sur son exil* :

> Celui qui lance le tonnerre,
> Qui gouverne les éléments
> Et meut avec des tremblements
> La grande masse de la terre;
> Dieu, qui vous mit le sceptre en main,
> Qui vous le peut oster demain,
> Luy qui vous preste sa lumière,
> Et qui, malgré les fleurs de lis,
> Un jour fera de la poussière
> De vos membres ensevelis...

un sentiment particulier de la nature et de l'art, que nous trouvons, par exemple, dans la *Lettre à son frère,* Pierre de Viau :

> Je verray ces bois verdissants,
> Où nos isles et l'herbe fresches
> Servent aux troupeaux mugissants
> Et de promenoir et de crèches.
> L'aurore y trouve à son retour
> L'herbe qu'ils ont mangé le jour.
> Je verray l'eau qui les abreuve,
> Et j'oirray plaindre les graviers
> Et repartir l'escho du fleuve
> Aux injures du marinier...

et enfin une certaine grâce sensuelle que Malherbe et Racan ont en vain essayé d'atteindre. A cet égard, l'*Ode à la solitude* peut se comparer d'assez loin, mais se comparer tout de même, à l'une des *Méditations* de Lamartine ; en tout cas, elle renferme les plus jolis vers amoureux du XVIIe siècle :

> Sus, ma Corine! que je cueille
> Tes baisers du matin au soir!

Voy comment, pour nous faire asseoir,
Ce myrthe a laissé cheoir sa feuille !
Oy le pinçon et la linotte,
Sur la branche de ce rosier ;
Voy branler leur petit gosier !
Oy comme ils ont changé de notte !
Approche, approche, ma Driade !
Icy murmureront les eaux ;
Icy les amoureux oyseaux
Chanteront une sérénade.

Il ne manquait à tout cela que d'être réglé par un goût plus sévère et de ne pas être déparé par des traits d'une familiarité ou d'une vulgarité choquante, et dans lesquels on voit poindre l'auteur du *Parnasse satyrique*, un habitué des mauvais lieux et un ami des plaisirs faciles, qui goûte d'ailleurs une joie étrange, caractéristique de l'époque, à mêler Dieu, la Vierge et les Saints à ses obscénités.

C'est en 1621 que parurent les vers de Théophile de Viau, dont plusieurs étaient fortement marqués de scepticisme. Or ce n'était guère le moment de faire le sceptique : la même année, était brûlé Jean Fontanier, et, deux ans auparavant, en 1619, à Toulouse, pareil sort avait été celui de Vanini, accusé d'abord de sodomie, puis d'avoir écrit plusieurs dialogues licencieux entre Alexandre et Jules César, enfin d'être un véritable propagateur d'athéisme et d'impiété. Il est de fait qu'il avait des disciples et que ses doctrines avaient fait quelque progrès. Le moment était donc des plus défavorables pour nier la Providence divine et laisser publier dans le *Parnasse satyrique* de 1622 des pièces d'une telle obscénité qu'il est impossible de les citer. Le Parlement, qui ne plaisantait pas en matière d'impiété ou de blasphème, le

poursuivit. D'ailleurs le Parlement n'agissait pas seul : quelques ouvrages qui paraissent à la même époque prouvent que ces épicuriens avaient pris beaucoup plus d'importance qu'ils ne le méritaient. Telle est la *Doctrine des beaux esprits de ce temps,* du Père Garasse, publiée en 1623 et nettement dirigée contre Théophile de Viau ; le Père Garasse reprochait notamment à Théophile de soutenir « qu'il n'y a de divinité que la Nature ». Devant ces attaques, le poète jugea prudent de s'enfuir ; mais, arrêté au Catel le 28 août 1623, il fut banni à perpétuité. Cependant par tolérance on le laissa rentrer dans Paris, où il mourut en septembre 1626.

Depuis longtemps, il n'avait été donné de leçons si cruelles ; mais il convient d'ajouter que ce déploiement de barbarie à propos de Théophile produisit un effet tout contraire à celui qu'on attendait. Sans doute les épicuriens vont être plus prudents (par exemple, Saint-Amant, chez qui le cynisme se transforme en « grotesque ») : ils tourneront en dérision toutes choses, sauf deux qui sont désormais sacro-saintes, la Religion et l'État. Mais ils n'en persévéreront pas moins dans leur genre de vie libertine et — sans en rien publier — dans leur scepticisme. Ils feront plus : par l'intermédiaire de Gassendi (*Exercitationes paradoxicæ contra Aristotelicos*, 1624) et de La Mothe Le Vayer, ils « prépareront » Descartes lui-même beaucoup plus qu'on ne l'a cru et qu'on ne le dit encore aujourd'hui, et entretiendront en lui cette idée de la nature et de sa bonté qu'il développera et défendra et qui, avant d'assurer le succès définitif de sa doctrine au XVIIIe siècle, la mettra, au cours du XVIIe, en lutte violente contre le jansénisme.

CHAPITRE VI

LA TRANSFORMATION DE LA PROSE FRANÇAISE

TRADUCTEURS, GRAMMAIRIENS, CRITIQUES.

Schlegel et les Allemands ont répété que la littérature française s'est développée sous l'influence de la société; cette formule, trop absolue, trouve cependant son application dans l'histoire de la prose de 1625 à 1650. Sous l'action plus ou moins directe de l'Hôtel de Rambouillet et en général de la société polie, on peut distinguer trois moments ou trois temps, à peine successifs et presque simultanés, dans la transformation que subit la prose française durant cette période. Le premier temps est marqué par l'effort commun des critiques et grammairiens, en vue de déterminer un idéal littéraire des genres et du style; le deuxième, par le succès prodigieux des Lettres et des écrits de Balzac; et le troisième, par la fondation de l'Académie française et ses premiers travaux.

Eux-mêmes, les grammairiens et les critiques avaient été précédés des *traducteurs*, presque plus nombreux au

xvii[e] siècle qu'au xvi[e] et dont il faut dire quelques mots. La traduction est un excellent instrument d'analyse de la pensée, en même temps qu'elle nous rend compte des ressources que possède la langue; mais aujourd'hui elle a cessé d'être œuvre littéraire : J.-V. Le Clerc et de Pongerville ont été les derniers à édifier une carrière littéraire et une fortune académique sur des fondements aussi peu solides. Il en avait été, pendant deux siècles, tout autrement : à l'époque qui nous occupe, le genre de la traduction en vers, brillante et par paraphrases, celle dont l'abbé Delille sera le parfait représentant, est très en honneur et tient une belle place dans l'estime des lettrés. On pourrait, à ce propos, distinguer trois âges dans l'histoire de la traduction de l'antiquité : les traductions faites au moyen âge, les traductions du xvi[e] siècle, celles du xvii[e], à la condition qu'il soit bien entendu que, dans chacun des âges qui ont suivi, il a subsisté quelque chose de ceux qui l'ont précédé. Le premier va jusqu'au seuil de la Renaissance : on traduit alors pour apprendre et l'on cherche surtout, dans la translation de l'antiquité, l'acquisition d'idées et de mots nouveaux; des traducteurs comme N. Oresme et Pierre Bercheur (Cicéron, Tite-Live) ont pour idéal d'enrichir la langue française d'une foule de mots qu'elle ne possède point encore. Avec la Renaissance, le caractère des traducteurs (Amyot, Pierre Saliat, Blaise de Vigenère) change; ils se rendent compte que les civilisations ont été des organismes complets en soi et que leur littérature est comme leur testament; ils se proposent donc de mettre à la portée du public l'inventaire total des richesses acquises pendant les siècles passés. Enfin, au commencement du xvii[e] siècle,

le point de vue des traducteurs change encore : ils s'avisent de vouloir rivaliser avec l'antiquité et considèrent la traduction comme une œuvre originale.

La première traduction conforme à ce système nouveau est celle du 33e livre de Tite-Live par Malherbe : c'est le seul ouvrage (avec les *Larmes de Saint-Pierre*) que l'auteur ait publié lui-même en 1621, preuve évidente de l'importance qu'il attachait à la réformation de la prose et de la place qu'il attribuait à la traduction. Au reste, on sait qu'à ses disciples, qui lui conseillaient de faire une grammaire, il répondait que cela était inutile et qu'il suffisait de recourir à son Tite-Live, où se trouvaient toutes les locutions conformes au bon usage. Même importance doit être accordée à la traduction de l'*Histoire* de Florus par Coëffeteau ; cette traduction a fait la réputation de son auteur, au moment de la fondation de l'Académie française, et on en trouve encore un souvenir dans les *Caractères* de La Bruyère. Depuis, Coëffeteau est tombé dans un profond oubli, car s'il a de l'élégance et de l'harmonie dans ses périodes, Balzac, qui possède ces mêmes qualités à un bien plus haut degré, l'a totalement éclipsé. Viennent ensuite, parmi les autres traducteurs, Méziriac, Du Ryer et enfin le célèbre Perrot d'Ablancourt. De Méziriac nous avons une *Dissertation sur la traduction* (1635) où l'on voit qu'il songeait à reprendre le Plutarque d'Amyot; — de Du Ryer des traductions de Salvien (1634), d'Isocrate (1640), d'Hérodote (1645), de Tite-Live (1653), de Polybe (1653) ; — de Perrot d'Ablancourt, les traductions de l'*Octavius* de Minucius Felix (1637), de huit *Discours* de Cicéron (1638), des *Annales* de Tacite (1640), d'Arrien (1644), de Lucien (1654), de Thucydide

(1662). Sans insister davantage, disons que toutes ces traductions ont le même caractère, d'être de *belles infidèles*; sur quoi je remarquerai deux choses de quelque importance. Tout d'abord que cette infidélité était justement ce qu'on leur demandait : on voulait que la traduction française, au lieu de calquer l'original, fût elle-même une œuvre originale, et Balzac, à propos de la Préface que mit Perrot d'Ablancourt à son *Xénophon*, regrettait que le traducteur n'eût pas vécu au temps de Cyrus : Xénophon aurait traduit en grec les Préfaces de Perrot d'Ablancourt. De cette tendance, au surplus, nous possédons un autre témoignage, celui de Vaugelas, qui déclare que, lorsqu'il eut lu le *Lucien* de Perrot d'Ablancourt et sa Préface, il brûla ce qu'il avait adoré, à savoir la traduction de Quinte-Curce par Coëffeteau et se mit lui-même à en refaire une. D'ailleurs le système est parfaitement défendable et ce goût pour les transpositions peut très bien se justifier. Songeons toutefois à l'époque où elles ont paru et à l'espèce de déformation que subit alors le sens de l'antiquité : ce seront précisément ces traducteurs qui en seront responsables, et c'est chez eux que les auteurs tragiques étudieront les Grecs et les Romains. En tout cas, ce qu'il ne faut pas perdre de vue pour juger avec équité, c'est que, jusqu'à une époque avancée de notre histoire littéraire, l'idée qui a dominé les traducteurs est celle qui a dominé comme eux nos auteurs de poèmes épiques et nos tragiques eux-mêmes, à savoir de rivaliser avec l'antiquité. Ajoutons enfin que ces traductions ont, d'une façon générale, rendu de grands services à la littérature et à la langue : elles ont augmenté le nombre des idées à exprimer, enrichi ou assoupli la syn-

taxe, accru le vocabulaire; enfin elles ont fait prendre au XVII[e] siècle l'habitude d'analyser la pensée dans ses différents rapports.

Ce sont toutes ces acquisitions que les grammairiens vont s'efforcer de rendre durables en les ramenant à des règles définies. Reconnaissons d'ailleurs qu'en donnant dans la langue une importance trop considérable au procédé, ils ont contribué à lui inspirer un caractère vague et abstrait et aussi à creuser un abîme entre la langue littéraire et la langue populaire.

Il est inutile, pour établir l'importance et la valeur des grammairiens, de se charger la mémoire de noms ; il suffit d'en retenir un seul devant lequel tous les autres s'effacent, c'est celui de Fabre de Vaugelas (né à Meximieux, dans la Bresse, en 1585, mort à Paris en 1650), fils du président Fabre, qui institua, avec saint François de Sales, cette Académie Florimontane qu'on peut considérer comme l'ancêtre véritable de l'Académie française, bien plus que celle de Ronsard. Notez ici cette tendance des Savoyards à s'occuper des questions grammaticales, et que les Tourangeaux ont peut-être à tort la réputation de parler le plus purement notre langue. La vie de Vaugelas est assez peu connue : on sait qu'il fréquenta l'hôtel de Rambouillet, que de bonne heure il entreprit ses travaux sur la langue française dont il fit hommage à l'Académie dans les premiers mois de sa fondation, qu'enfin il était de la petite société de Conrart.

Les *Remarques sur la Langue française* parurent en 1647. Ce qui frappe, dès les premières pages, c'est, au lieu de cet esprit systématique et de cette humeur grondeuse qu'avaient ses prédécesseurs en érudition, les

Ramus et les Maigret, une modestie, toute nouvelle alors. Il ne veut passer, affirme-t-il, que « pour un simple témoin qui dépose ce qu'il a vu et ouï... Il a voulu écarter le soupçon d'établir ce qu'il ne fait que rapporter ». Quant à la théorie très précise que contient sa Préface, elle se ramène à trois points :

1° L'usage est le maître absolu de la Langue. C'est-à-dire que l'on devra éviter deux des défauts qui acheminent le plus sûrement les langues à leur décomposition : l'*archaïsme* et le *néologisme*. Ce qui est passé est passé ; nous ne ferons pas revivre ce qui a cessé d'être ; et d'autre part nous n'essaierons pas de devancer l'époque et de prévoir en 1647 la langue de 1651.

2° Ce mot « d'usage », il ne faut pas l'entendre dans toute son étendue. Il y a un bon et un mauvais usage. Par suite, le peuple n'est pas le maître des langues, le bon usage ne peut être que le fait d'une élite, et cette élite, c'est la Cour, et à la Cour les femmes tout aussi bien que les hommes. En résumé, Vaugelas ne fait que réduire en règles tout ce qu'avaient désiré les Précieuses. Et il convient de faire remarquer ici que le romantisme marque la défaite définitive du premier de ces principes secondaires, — à savoir que le peuple n'est pas le maître des langues, — après une lutte qui a rempli le XVIIIe siècle.

3° Enfin, le bon usage c'est l'usage parlé, non l'usage écrit. Si donc on peut dire que Vaugelas par ses deux premiers principes appauvrit un peu la langue, au point de vue du vocabulaire et de la syntaxe, en posant ce dernier principe il nous rend d'une main ce qu'il nous retire de l'autre. Par là, il oriente le style du XVIIe siècle, il lui donne son caractère. Le style du XVIIe siècle, c'est

le naturel dans la noblesse et la perfection sous la règle. Si l'on considère bien ce que cette formule a de compréhensif, on verra tomber bien des critiques adressées aux écrivains du XVIIe siècle, à Bossuet, par exemple, que La Harpe, choqué de son aisance, de son naturel, de sa familiarité, trouve « médiocre dans le sermon », ne se rendant pas compte que l'idéal du sermon au XVIIe siècle, c'est d'imiter le style parlé. Même observation pour les critiques adressées au style de Molière qui est adapté à la scène, ou plus précisément à la conversation qui convient au théâtre. Bossuet, aussi bien que Molière, ils écrivent comme ils parlent, c'est-à-dire pour l'oreille plutôt que pour les yeux. De là résultent chez eux des efforts communs pour introduire dans le style un certain nombre de qualités qui sont de la conversation : la clarté, le mouvement et l'ordre, un ordre plus caché qu'apparent, comme celui qu'on trouve dans la conversation, où chacun, à travers les détours de sa parole, suit son idée, la garde présente à l'esprit, ne paraît s'en écarter que pour chercher les moyens de la mettre mieux en lumière, et revient toujours à son point de départ.

De l'ensemble des théories de Vaugelas résultent plusieurs conséquences de grande valeur. L'effort commun dont je parlais tout à l'heure prend une direction particulière; il vise à mettre dans la langue écrite le tour libre et aisé de la conversation et la clarté qui fait que l'on est tout de même compris; et enfin à y introduire, par l'intermédiaire des particules, ce style périodique qui deviendra précisément l'éloquence et qui permet de faire voir d'un seul coup toutes les faces d'une même idée, les diverses nuances de la pensée et en même temps

d'en faire sentir la note dominante. Le jour où, à la fin du XVIIe siècle, sous l'influence de Fontenelle, le style périodique disparaîtra, l'éloquence disparaîtra avec lui : impossible de trouver une seule page éloquente de 1700 à 1750. Il faudra, pour la faire renaître, que Buffon et Rousseau viennent rétablir la grande phrase ample et périodique qui permet d'apercevoir d'un seul coup d'œil toutes les relations que soutiennent entre elles les idées. Tout cela n'est pas, à la vérité, encore très net dans Vaugelas, et, en effet, pour l'y retrouver, il faut songer, comme je fais, à Balzac ; mais tout cela y est quand même, plus qu'en germe, et de façon incontestable.

Les critiques représentent une autre tendance, dont ils n'ont pas, eux non plus, une conscience très précise, mais de la direction de laquelle aujourd'hui nous ne saurions douter. Tandis que les *traducteurs* s'efforcent en quelque manière d'égaler l'apport des modernes à celui des anciens, et tandis que les *grammairiens* travaillent à préciser les règles de l'art d'écrire, les *critiques*, obéissant à une impulsion de même nature, entreprennent de déterminer les règles ou les lois de l'art de bien penser et, si je puis ainsi dire, les formules absolues de la perfection des genres. Cette pensée s'implante dans les esprits qu'il y a des recettes infaillibles ou qu'il doit y en avoir pour faire des chefs-d'œuvre. C'est qu'on a pris par le revers une idée qu'on devait prendre par son endroit. Il est certain qu'il y a des règles ou plutôt des lois sous lesquelles rentre toute œuvre d'art et que les plus générales de ces conditions résultent de ce que les œuvres d'art sont dans la nature des choses. Il est certain de plus que la plupart de ces conditions sont réalisées dans

quelques chefs-d'œuvre. Et alors la conclusion s'impose à ces critiques. On peut abstraire ces conditions d'un chef-d'œuvre déterminé, de l'*Enéide* par exemple, et les reproduire dans un autre poème épique. Voilà la grande erreur : elle consiste à transformer en recettes ce qui a été l'œuvre du génie d'un homme.

On peut démonter une montre en ses diverses parties, reproduire chacune de ces parties et obtenir par leur montage une montre toute pareille à celle qui a servi de modèle. Le tort de critiques tels que Chapelain ou Conrart, ç'a été de prendre l'*Iliade* ou l'*Enéide* pour une montre. Usons d'une autre comparaison : vous avez beau savoir qu'il y a dans l'eau huit parties d'hydrogène et une d'oxygène, vous avez beau mélanger ces deux gaz, vous n'obtiendrez jamais de l'eau si l'étincelle électrique ne les traverse pas. Bref, poussât-on l'analyse à outrance, on n'obtient jamais une synthèse avec les seuls résultats de l'analyse; il y faut quelque chose d'autre, et qui vient de l'extérieur.

Je n'insiste pas davantage pour le moment sur ce point, mais la tendance n'est pas moins certaine, ni l'erreur moins manifeste; et c'est cette idée fausse sur le rôle des règles qui inspire à la fois, de 1614 à 1658, d'innombrables poétiques, telles que les petits traités de Du Vair et de François de Sales, la *Poétique* de La Mesnardière (1640), la *Pratique du Théâtre* de d'Aubignac (1657), les discours de Corneille sur les trois unités (Préface de l'édition de ses œuvres, 1660), et des poèmes épiques tels que la *Pucelle* (1656), l'*Alaric* (1656), *Clovis* (1656-1657), *Saint Louis* (1658) sur les auteurs desquels nous reviendrons. Les Préfaces de ces épopées sont particulièrement

intéressantes : l'erreur s'y voit à nu; les auteurs sont convaincus que, s'ils ont prêté le flanc à la critique, c'est uniquement pour avoir négligé quelque règle jadis énoncée par Scaliger.

Mais, quelle que soit l'erreur, ce qui doit nous frapper ici, c'est la tendance universelle très curieuse, et d'autant plus qu'elle complète les autres, vers la règle. Cette règle a pour objet de mettre les œuvres littéraires à la portée du public éclairé. On veut fournir aux gens du monde un critérium absolu et constant pour toutes les œuvres littéraires. Chacun pourra dire : voilà qui est bon, voilà qui est mauvais, voilà qui est médiocre, et enfin voilà pourquoi telle tragédie est médiocre, voilà à quelle règle elle est infidèle. Là fut, en quelque manière, le mal; mais avant de dire ce que cette tendance a fait de mal, ou plus exactement ce qu'elle en aurait fait si, quelques années plus tard, elle n'avait pas rencontré des adversaires, il convient d'examiner ce qu'elle a fait de bien, car, si certains genres ont eu beaucoup à en souffrir, d'autres en ont profité.

CHAPITRE VII

JEAN-LOUIS GUEZ DE BALZAC

Cet effort commun vers la délicatesse et la noblesse du style, également caractéristique des traducteurs, des grammairiens et des critiques, l'œuvre d'un homme le résume pour ainsi dire, et le complète à la fois dans ce qu'il eut d'heureux et d'excessif, de nécessaire et de pourtant fâcheux, d'utile enfin à quelques égards et à certains autres de nuisible : je veux parler de Balzac, dont le succès, considérable en son temps, fut en quelque sorte la consécration publique et presque officielle des théories des Précieuses et de leurs prétentions sur la langue.

Jean-Louis Guez, sieur de Balzac, est né près d'Angoulême en 1597; son père, gentilhomme languedocien, était attaché au service du duc d'Epernon et épousa une demoiselle de Nesmond, qui lui apporta en dot la terre de Balzac près d'Angoulême. Après avoir terminé ses études chez les jésuites, il compléta son éducation par une espèce de tour d'Europe; du moins, nous le voyons, en 1617, en Hollande, où il se trouve avec le poète Théophile. En 1618, il est attaché à la personne du deuxième fils

du duc d'Epernon qui allait devenir le cardinal de la Valette : c'est en cette qualité qu'il passe à Rome les années 1620-1622. A la fin de 1622, dégoûté de son maître, il revient s'établir dans sa terre où il reste jusqu'en 1654, date de sa mort.

On trouverait dans ses propres œuvres, car il aimait à parler de lui, et dans les Mémoires du temps ou dans les Lettres, de quoi grossir ou allonger sa biographie, mais en somme celle-ci n'importe pas beaucoup à l'histoire de ses œuvres ou de son influence. C'est là un caractère commun à la plupart des écrivains du XVIIe siècle, et c'est ce qui les distingue de ceux du XVIe ou du XVIIIe siècle, dont les œuvres en général sont incompréhensibles sans la connaissance de leur biographie : au XVIIe siècle, à partir de Balzac et jusqu'à Fénelon, la littérature est essentiellement impersonnelle; Pascal, Molière, La Rochefoucauld, sont à peu près les seuls dont la biographie puisse aider à l'appréciation de leurs œuvres. Négligeons donc tout ce qui est détail dans la biographie de Balzac et contentons-nous de savoir qu'il est valétudinaire, assez fier, et provincial.

Ses œuvres complètes comprennent les *Lettres*, les *Entretiens ou Dissertations*, et deux ou trois œuvres de plus longue haleine. Les Lettres sont divisées en 27 livres (notamment les 6 livres à Chapelain et les 4 livres à Conrart, très précieux pour l'histoire littéraire). Quant aux *Entretiens ou Dissertations*, ils sont divisés, dans la grande édition de 1665, en 25 dissertations chrétiennes et morales, 14 politiques et 28 critiques. Il faut dire que les premières, qui ne sont que les confessions littéraires de Balzac, promettent beaucoup plus que ne tient leur

contenu. Enfin, parmi les œuvres de plus longue haleine, il faut citer : *Le Prince* (1631) ; *Le Barbon* (1648) ; *Socrate chrétien* (1652) ; *Aristippe* ou *De la Cour* (1658).

Ce furent ses *Lettres* qui le firent connaître, dont les premières, en deux petits volumes, parurent en 1624, et dont l'abbé d'Olivet, bien des années plus tard, rappelait le succès en ces termes qui n'avaient rien d'exagéré : « Elles causèrent, si j'ose dire, *une révolution générale parmi les beaux esprits*. Jusqu'alors ils avaient formé une république où les dignités se partageaient entre plusieurs, mais cette république devint tout à coup une monarchie où M. de Balzac fut élevé à la royauté par tous les suffrages. » Cherchons donc les raisons de ce succès.

La première des qualités de Balzac, c'est la pureté de son élocution. Son style est libre, net et dégagé de toute influence étrangère, aussi bien de celle du latin et du grec que de celle de l'italien ; les mots en sont du plus pur vocabulaire français et la propriété des termes y est tout à fait remarquable. En second lieu, on sent chez lui ce nombre, cette harmonie de la phrase et de la période qui frappa les contemporains, et l'effet en fut si considérable que, depuis Balzac, on ne trouve plus un seul grand style qui soit dépourvu de ce mérite. L'oreille fut enchantée et Balzac, depuis l'apparition de ses *Lettres* reste l'inventeur de la cadence dans la prose française. Enfin, en le lisant, on est frappé d'une certaine hardiesse de figures et d'images ; ses métaphores ont de l'éclat et de l'ingéniosité, trop souvent aussi un trop réel mauvais goût. Cependant il n'est pas une de ses grosses hyperboles qui n'ait charmé ses lecteurs et ses lectrices en 1624 et 1625. (Voir Cassaigne, *Préface sur les*

œuvres de M. de Balzac, en tête de la grande édition de 1665.)

Mais ce qui était encore bien plus nouveau que tout et ce qui différencie profondément Balzac des écrivains qui l'ont précédé, c'est qu'il a parfaitement conscience de ce qu'il tente. Il a des idées nettes et précises sur l'état de la prose avant lui, sur les qualités qu'il veut y introduire et sur les procédés qu'il faut employer à cet effet : il sait d'où il part et où il va. Tout d'abord, il attaque la pédanterie, et le début de son *Barbon* est rempli de traits décochés contre ce qui fut le défaut cher aux auteurs du XVI[e] siècle : « Il jurait par Jupiter et par tous les dieux et déesses que cela était. Il voulut se faire descendre d'Aristote en ligne directe. Depuis ce temps, il n'a employé l'usage de la parole que pour n'être entendu de personne. C'est une bibliothèque renversée ». Montaigne et Rabelais, avec plus de verve et d'esprit, mais non avec plus de force, avaient pareillement attaqué le pédantisme. Balzac les imite ; seulement son attaque porte aussi bien contre eux et généralement atteint l'esprit même du XVI[e] siècle. Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à sa vingt-quatrième *Dissertation critique* où, à propos d'une comparaison entre Ronsard et Malherbe, il juge d'une façon générale les écrivains de ce siècle : « C'est une grande source, il faut l'avouer, mais une source trouble et boueuse... ; ces bonnes gens étaient des fripiers et des ravaudeurs... » Ajoutons que, dans la même *Dissertation*, par un court éloge de Malherbe : « Il ne gâte point les inventions d'autrui en se les appropriant... ; son français égale ou dépasse le latin », il blâme indirectement l'imitation indigeste et nue de

l'antiquité qui fut chère aux hommes du XVIe siècle; et aussi bien, ce qu'il se proposera de faire pour la prose, sera ce que Malherbe avait fait pour la poésie, c'est-à-dire y introduire une imitation discrète et adroite des Anciens. Eloigné du pédantisme comme les dames de l'Hôtel de Rambouillet, Balzac ne l'est pas moins du burlesque et du grotesque. « Ne saurait-on rire en bon français et en style raisonnable? » écrit-il dans la *Dissertation critique* adressée au père Vavasseur. Il ne veut pas de plaisanterie grossière, qui ne sent ni l'art ni le naturel, et il estime qu'il est nécessaire qu'on écrive pour tout le monde. Aussi bien, dans sa vingtième *Dissertation critique*, reprochera-t-il au style de Montaigne d'être « provincial » et « gascon », et par contre louera-t-il Malherbe : « L'incomparable Malherbe n'était pas encore venu dégasconner la cour ». Dans une de ses *Lettres* (t. I, lettre VII, édition de 1665), il reviendra sur ce point et parlera de ce qu'il a fait pour « civiliser la doctrine en la dépaysant des collèges et la délivrant des mains des pédants ». Ce sont là, comme on voit, les enseignements mêmes des Précieuses.

Voilà pour la forme chez Balzac. Quels sont maintenant les objets auxquels s'appliquent ces qualités d'élocution? En particulier, que pensait Balzac de la grande éloquence? Pour le savoir, il n'est que de se reporter à celle des *Dissertations critiques* qui porte précisément ce titre. Balzac y parle de la « modestie » du style oratoire et définit ainsi la « vraie éloquence » : « elle agit par la parole plutôt qu'elle ne parle...; sa mise est d'une amazone plutôt que d'une coquette ». Il est impossible de se faire une idée plus haute de la parole. Remarquons

au reste que les idées de Balzac sur ce sujet sont absolument à l'antipode de cette pompe et de cette déclamation que l'on a pu lui reprocher à lui-même, et que s'il tombe sous le coup des critiques qu'il adresse aux autres, c'est sans le vouloir, puisque son idéal est ailleurs.

Ce n'est donc pas dans ses *Lettres*, comme on le fait toujours, et quel qu'en ait été le succès, que nous chercherons l'initiateur que fut Balzac : la plupart, ou du moins celles que l'on cite et qui font presque toutes partie du recueil de 1624, datent d'une époque où il ne s'était pas encore rendu compte de ses défauts. Si l'on veut être juste envers lui, il faut s'adresser d'abord à ses *Dissertations*, particulièrement à ses *Dissertations critiques*, qui traitent de l'éloquence et de questions de grammaire, de tragédie et de comédie, — car les *Dissertations politiques* et les *Dissertations morales* sont plus faibles, — et enfin à ses œuvres de longue haleine, *Le Prince*, *Socrate chrétien*, *Aristippe*. On s'est avisé de voir dans *Le Prince* une réfutation de l'ouvrage de Machiavel ; or ce n'est qu'une lourde flatterie à l'adresse de Louis XIII, de la Reine et de Richelieu, et l'éloge de quelques vertus générales, la piété, le courage. Remarquons que cet ouvrage est de 1631, et qu'on y relève un passage extrêmement curieux et d'une importance particulière, car il renferme le germe de la polémique engagée par Pascal contre les Casuistes et la Casuistique : « Il est venu depuis une autre théologie plus douce et plus agréable... certains docteurs qui ont trouvé le moyen de concilier le vice et la vertu... » (I, 27). Dans *Socrate chrétien* une page mérite de retenir l'attention (I, 239), celle où Balzac exprime son idée sur la Provi-

dence, et où certaines pensées donnent comme un avant-goût de l'éloquence de Bossuet : « La justice de Dieu avait choisi cet homme pour être le ministre de ses vengeances... ; il pensait exercer ses actions et il exécutait les arrêts du ciel... Un peu d'esprit et beaucoup d'autorité, voilà ce qui a toujours gouverné le monde... Dieu est le poète et les hommes ne sont que les acteurs... ; c'est souvent un faquin qui doit être l'Atrée ou l'Agamemnon... ; la force qui accable est tout entière de Dieu ». Ajoutons que, dans *Aristippe*, la théorie que Balzac expose de la Providence et des grands effets nés des plus humbles causes fait également songer à Bossuet.

Dans tous ces passages, nous sommes relativement étonnés du naturel et de la simplicité du style de Balzac et nous ne pouvons comprendre ce reproche d'emphase que lui adresse la génération venue après lui. Cela tient à ce que, depuis J.-J. Rousseau, la prose française a été remontée pour ainsi dire à un ou deux tons au-dessus du diapason où elle s'était tenue jusque-là. Mais, pour saisir ce qu'on a appelé l'emphase et la déclamation dans le style de Balzac, il n'est que de se reporter à quelques-unes des Préfaces de La Fontaine, au roman de Mme de La Fayette et à l'*Histoire de Port-Royal* de Racine qui sont la simplicité et la transparence même.

Le plus haut point que Balzac ait atteint, c'est l'expression des lieux communs dans une assez bonne langue. Ce qui lui manque, c'est cette force de pensée sans laquelle on n'est qu'un rhéteur et d'autant plus digne de ce nom qu'on ne s'attaque précisément qu'aux lieux communs. Certes il ne faut point médire des lieux communs ; nous ne vivons que de lieux communs et ils sont

le fond même de la vie. Pindare et Démosthène, Bourdaloue et Bossuet, Burke et Sheridan n'ont jamais développé autre chose; et cela est tout naturel, les lieux communs étant, ainsi que le dit Balzac lui-même, l'étoffe de la grande éloquence et de la grande poésie. Encore faut-il les renouveler, les repenser pour son propre compte et se les rendre pour ainsi dire personnels. Or c'est justement là ce que ne fait pas Balzac et parce que plusieurs conditions indispensables à cette tâche lui font défaut. Tout d'abord, pour « renouveler » et « rajeunir » le lieu commun, l'expérience est indispensable. Or Balzac, qui se complaît à de magnifiques développements sur le train dont marchent les choses humaines, n'a jamais été qu'un gentilhomme campagnard, confiné dans sa terre, peu mêlé au monde. Ce qu'il sait, c'est « par ouï-dire de ouï-dire » ; il ignore totalement les « affaires », familières à un Richelieu, à un Bossuet, à un Bourdaloue, à un Sheridan, qui tous ont été mêlés aux choses dont ils parlent. Une autre cause d'ailleurs devait contribuer à rendre plus vagues encore les lieux communs sous la plume de Balzac. Enfermé dans son domaine, il a sur les choses de la capitale les idées et les préjugés d'un provincial ; et c'est là un élément d'altération ou de corruption de l'expérience. Balzac n'a ni l'expérience directe ni l'expérience indirecte. Ce n'est pas tout encore. Telle est la nature de son esprit, qu'il manque absolument de naturel et de sincérité : chaque fois qu'il prend la plume, il met « ses manchettes à dentelles » et s'imagine qu'il remplit une fonction publique. Il en résulte un caractère d'artifice, de rhétorique, en même temps qu'une absence de toute émotion person-

nelle sur les choses dont il parle, parce qu'il les ignore absolument. Il donne ses opinions comme sages, non comme siennes, et n'en prend pas sa part; ce sont des thèmes qu'il développe : il n'a pas charge d'âmes.

Enfin Balzac, pour être un grand écrivain, est décidément trop artiste et trop homme de lettres. Engagé par ses premiers succès, il tombe dans le piège que lui tendaient les circonstances et il croit trop que la vérité des choses dépend de l'art avec lequel on les dit; il est trop attentif à faire une fortune à chacune de ses phrases. Car si la forme, en tant que forme, a un prix considérable dans le domaine de la poésie, dans celui de la prose cette règle ou cette loi est absolument fausse : en prose, on écrit pour agir, on écrit parce qu'on a quelque chose à dire. Aussi, autant il faut louer dans Malherbe les réformes qu'il a entreprises, autant il faut blâmer les réformes analogues tentées par Balzac dans la prose.

Malgré ces défauts, Balzac, en préparant en quelque manière les voies à Pascal et à Bossuet, a rendu de grands services à la langue. Le premier, il a introduit dans la prose le « mouvement », le nombre et l'harmonie, l'ordre et la clarté. Il a consacré ces qualités extérieures; après lui et d'après lui, elles ont fait partie de la définition du style; nul n'a pu les dédaigner sans dommage pour lui-même et sans dommage aussi pour la cause ou pour les idées qu'il soutenait. Il y a désormais un art d'écrire dont les *recettes* ou les *procédés* ne donnent point de talent à ceux qui n'en ont pas, mais que tous ceux qui auront du talent se feront une loi d'observer et dont le principe fondamental, en français

comme en latin et comme en grec, sera que l'on écrit pour les autres et non pas seulement pour soi, pour agir et non pas seulement pour briller, pour faire œuvre virile et non pas seulement pour amuser quelques oisifs ou quelques curieux.

CHAPITRE VIII

LA FONDATION DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

La même idée qui hante Balzac, et avec lui les critiques et les grammairiens de son temps, et avec eux, comme nous l'avons vu, jusqu'aux femmes et jusqu'aux grands seigneurs, cette idée que la langue française est capable de rivaliser avec les modernes et avec les anciennes, avec le grec aussi bien qu'avec l'italien et l'espagnol, il nous reste maintenant à la voir prendre publiquement corps et l'Académie Française, bien humble et bien modeste, il est vrai, à ses débuts, sortir, grâce à Richelieu, de cet effort commun vers la règle et la perfection.

Je n'examinerai pas à fond ici la question si discutée de savoir jusqu'à quel point les langues sont des organismes. Soyons seulement en garde contre cette sorte de figure. Cette métaphore n'est qu'une métaphore ; du jour où quelqu'un l'inventa, on s'imagina qu'elle correspondait à la réalité et qu'une langue se forme en quelque sorte d'elle-même, comme le chêne sort du gland, sans l'intervention de l'homme. Si l'on jette un

coup d'œil un peu attentif sur les choses, on s'aperçoit que cette métaphore est tout à fait fausse au moins pour les périodes littéraires et surtout pour les périodes de décadence. Ce n'est que le germe d'une langue qui se développe dans l'indépendance de la volonté humaine. Dès qu'une littérature se forme, dès que l'homme prend conscience des ressources que sa langue lui offre ou non pour l'expression de sa pensée, tout change : ce ne sont plus les faits naturels qui agissent sur le développement de cette langue, ce sont les faits historiques, c'est l'apparition d'un grand écrivain ou d'un grand poète qui fait école. Chez nous, en particulier, toutes les révolutions des idées correspondent à une révolution de la langue. D'une manière générale, c'est l'intervention de la volonté ou du caprice des hommes qui change la nature du langage; et, en particulier, cela est tout à fait sensible dans les périodes de décadence, où c'est le travail linguistique ou philologique qui devient la matière même de l'exercice littéraire. Bref les langues sont des organismes dans la mesure où toute vérification est impossible par la logique ou par l'histoire; mais sitôt que la vérification est possible, nous constatons que la volonté humaine est un facteur tout puissant de leur formation.

Au reste, et quelque opinion qu'on ait sur la question en elle-même, ce qui est certain, c'est qu'au XVII[e] siècle on croit à ce pouvoir des hommes sur la langue qu'ils parlent. A cela tient l'originalité de l'Académie Française. Il en est une seconde, et c'est ici que se reconnaît l'influence de Richelieu. Elle procède de cette idée noble et généreuse que la gloire des lettres doit être inséparable

de la gloire nationale, qu'elle fait partie intégrante et constitutive de la grandeur des peuples. Un grand peuple se doit à lui-même d'avoir une grande littérature; les idées qu'il représente et dont il a en quelque sorte le dépôt dans l'histoire, il se doit à lui-même d'en trouver une expression qui les consacre dans l'art et, pour prendre enfin conscience de cette destinée, il se doit à lui-même de les traduire en des ouvrages qui conservent encore sa mémoire quand il aura disparu comme Rome ou comme la Grèce du nombre des nations.

Cette idée d'ailleurs n'était pas complètement neuve, et les moyens de la réaliser, aussi bien que l'idée elle-même, il faut avouer qu'on les devait à l'Italie de la Renaissance. Au XVI[e] siècle, les Académies couvraient le sol de l'Italie (à Rome, les Humoristi; à Vicence, les Olympici; à Pavie, les Affidati; à Naples, les Ardenti, etc.). Il en est une en particulier dont il faut dire deux mots, c'est l'Académie Florentine, fondée par Côme de Médicis sous la présidence de Marsile Ficin; on s'était proposé d'y faire revivre les Jardins d'Academos dans ceux de Médicis, et voilà comment le nom d'académie est devenu celui de toutes les institutions du même genre. En France, on avait de bonne heure imité ces Académies et, en 1570, Baïf, l'un des poètes de la Pléiade, qui avait reçu une éducation tout italienne, créait, sous les auspices de Charles IX, l'*Académie de musique et de poésie* qui avait surtout pour objet d'introduire la quantité et l'accent dans la poésie française. Cette Académie d'ailleurs n'eut pas une longue existence; elle était près de s'éteindre de sa belle mort, sans que personne s'en avisât, lorsque le célèbre Guy du Faur de Pibrac représenta à Henri III

qu'il y avait peut-être moyen de la relever et d'en élargir la base. Henri III, très lettré, accueillit avec empressement cette idée et il en résulta, en 1576, la fondation de l'*Académie du Palais*, par où passèrent bon nombre d'érudits et de poètes, et même quelques académiciennes. Les documents sont rares sur l'Académie du Palais et tout ce qui nous reste d'elle ce sont quelques discours de Jamyn, de Desportes, de Ronsard, prononcés en présence de Henri III ; au surplus, elle devait avoir, elle aussi, une existence assez brève et disparaître au milieu des troubles civils. Notons encore, et cela a son importance, que c'est dans les papiers de Conrart qu'on a retrouvé les renseignements les plus autorisés sur l'Académie de Baïf et que ceux relatifs à l'Académie du Palais ont été découverts dans ceux de Colletet.

Ainsi, de tous côtés, nous nous rapprochons de l'Académie Française, surtout si nous songeons que l'*Académie Florimontane*, fondée à Annecy, eut pour assesseur, avec saint François de Sales, le père de Vaugelas, le président Fabre. Cette Académie, qui était à la fois ce que nous appelons « Académie française » et « Académie des sciences », se proposait de traiter « de l'ornement des langues et en particulier de la française », et, dans ses statuts, on lisait les phrases suivantes : « Le style de parler ou de lire sera grave, exquis, et ne se ressentira en aucune façon de la pédanterie... Le discours et les harangues se feront avec plus d'éloquence que les leçons et l'on s'y servira de l'art oratoire. » Ajoutons enfin qu'au commencement du XVIIe siècle, parmi les diverses sociétés qui s'étaient formées à l'imitation de l'Hôtel de Rambouillet ou sous

la même influence que lui, il y en avait bien deux ou trois, plus littéraires que les autres, en ce sens qu'il n'y fréquentait que des hommes de lettres et qu'on ne s'y occupait que de littérature. Tel était le groupe qui se réunissait (1629-1630) chez l'un de ses membres, Conrart, bon bourgeois de Paris, bien renté, bien apparenté, qui n'était pas d'ailleurs grand clerc, mais dont le goût tout de même semble avoir été assez sûr, moins affecté que celui des Précieuses et dont nous savons au reste que la table était excellente. Venaient chez Conrart : Godeau, Gombaud, Chapelain, Giry, Habert, Cérisy, Serizay, de Malleville. Ils avaient juré, nous dit-on, de garder le secret sur leurs réunions, mais le serment fut bientôt trahi. Faret, qui eut connaissance de la société, informa de sa découverte plusieurs de ses amis, entre autres Desmarets et Le Métel de Boisrobert, l'homme de confiance, le bouffon et l'espion du Cardinal. Boisrobert, à son tour, n'eut rien de plus pressé que de prévenir le Cardinal, qui le chargea de demander si les familiers de Conrart ne voudraient point faire un corps et s'assembler régulièrement sous une autorité publique. Quelques-uns hésitèrent, mais Chapelain inclina la société à accepter et l'on répondit dans ce sens aux propositions du Cardinal.

Telle est du moins la légende; il faut avouer que l'authenticité n'en est pas parfaitement établie et qu'en tout cas elle présente de nombreuses obscurités qui n'ont jamais été dissipées. Quelle était en particulier l'intention de Richelieu? C'est un personnage des plus complexes que Richelieu ; il y a en lui du cavalier, du pédant, de l'homme d'État et du grand seigneur. Voulut-il sim-

plement mettre la main sur une société qui s'était formée en dehors de lui? C'est l'opinion commune. Mais pourquoi a-t-il choisi la société de Conrart, alors que tant d'autres étaient plus connues par le caractère et le nombre de leurs membres? Voulut-il s'assurer la faveur des gens de lettres, constituer une espèce de littérature d'État, prévoyant l'influence de la littérature sur l'opinion publique? Ceci n'est encore qu'une supposition, et les gens de lettres de la société de Conrart ne pouvaient guère faire prévoir une telle influence. Voulut-il se faire consacrer homme de lettres? Mais encore une fois pourquoi choisit-il la société de Conrart plutôt qu'une autre? Bref, il y a là une question fort intéressante et qui n'est pas encore résolue.

Toujours est-il que, la proposition acceptée, on songea à s'adjoindre de nouveaux membres : Faret, Boisrobert, Servien, du Chastelet, de Montmort, Bautru et le chancelier Séguier. Arrivés au nombre de quarante, ils rédigèrent une lettre au Cardinal pour le prier d'être le protecteur de l'Académie. Les Lettres patentes furent données par le roi le 29 janvier 1635 : ce sont ces statuts qui sont encore ceux de l'Académie, du moins dans la mesure où elle continue l'Académie du XVII[e] siècle. Certains articles de ces statuts méritent de retenir l'attention, tel l'article 22 sur les intentions politiques qui ont présidé à l'institution de cette compagnie. On peut croire sans témérité, d'après cet article, que Richelieu avait bien l'intention de faire de la littérature comme une institution d'État. Remarquons d'ailleurs que deux membres de l'Académie, du Chastelet et Sirmond, étaient les deux écrivains politiques de Richelieu. D'autres

articles, comme le vingt-quatrième, touchent plus directement le véritable but de l'institution : « donner des règles certaines à notre langue, la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences. » L'article 26 définissait les moyens d'atteindre ce but : « Il sera rédigé une grammaire, une rhétorique et une poétique sur les observations de l'Académie. » Enfin l'article 27 imposait à chaque académicien, à tour de rôle, un discours en prose sur un sujet choisi par lui. Nous avons encore un grand nombre de ces discours dont plusieurs n'ont pas été imprimés et qui seraient intéressants à consulter aux archives de l'Académie. Le premier eut pour auteur ce du Chastelet, le publiciste de Richelieu, et pour sujet l'*Éloquence française.* C'est au reste l'éloquence qui sert presque toujours de sujet, et la pensée dominante est de faire rentrer dans le domaine de cette éloquence toutes les provinces qui en avaient été indépendantes jusque-là. Le deuxième est sur *Le Dessein de l'Académie et le génie différent des langues* ; le troisième, de Godeau, *Contre l'éloquence*; le quatrième de Boisrobert sur *La Défense du théâtre* ; le cinquième, de Montmor, sur *L'Utilité des conférences*; le sixième, de Gombaud, sur le *Je ne sais quoi*; le septième, de Cureau de La Chambre, a pour sujet : *La France est de tous les pays le plus capable de l'éloquence*; le huitième, de Porchaire-Laugier, *La Louange de l'Académie*; le neuvième, de Gomberville, *Les héros ont toujours trouvé des écrivains pour les louer*; le dixième, de l'Estoile, roule sur *L'Excellence de la poésie* ; le onzième, de Bardin, sur *Le style philosophique*; le douzième, de Racan, est dirigé *Contre les Sciences*; le treizième, de Porchaire-Laugier, a

pour sujet : *Les différences et les conformités entre l'amour et l'amitié* ; le quatorzième, de Chapelain, *Contre l'Amour*; le quinzième, de Desmarets, L'*Amour des esprits* ; le seizième, de M. de Boissat, L'*Amour des corps* ; le dix-septième, de Méziriac, *La Traduction*, etc.

Pendant que l'Académie se livrait à ces premiers travaux, la vérification des Lettres patentes par le Parlement souffrait de longs retards : elle n'eut lieu que deux ans plus tard. Il est probable qu'il parut au Parlement que l'Académie allait s'attribuer sur la littérature un pouvoir trop considérable à son gré, et que ce corps finirait par destituer le Parlement de son privilège de censurer les ouvrages. C'est Voltaire qui nous donne ces explications : « Si le Parlement différa durant une année entière, c'est qu'il craignait que l'Académie ne s'attribuât quelque juridiction sur la librairie. » Le Parlement d'ailleurs ne fut pas seul à témoigner de l'hostilité contre l'Académie naissante et c'est de cette époque que datent des ouvrages satiriques comme la *Requête des Dictionnaires*, de Ménage, la *Comédie des Académistes*, de Saint-Évremond, qui ont passé autrefois pour spirituels. A la vérité, l'écrit de Ménage est monotone et ennuyeux et ses plaisanteries sont lourdes, et de la comédie de Saint-Évremond il ne reste guère que quelques scènes à connaître (Chapelain composant des vers; scène bachique entre Saint-Amant, Tristan et Faret). L'Académie s'émut fort peu de ces attaques.

Désormais l'Académie Française est fondée et constituée. Le reste appartient à son histoire particulière plutôt qu'à l'histoire de la littérature. Il faut pourtant nous demander dans quelle mesure elle a réalisé l'objet

qu'elle s'était proposé. Elle a renoncé à sa « Poétique » et à sa « Rhétorique », et elle a bien fait, quoi qu'en dise Fénelon dans sa fameuse *Lettre sur les occupations de l'Académie Française*, car ces projets revenaient forcément à l'illusion du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, de croire qu'il y a des règles pour faire des chefs-d'œuvre et qu'on a du talent par principe. La « Grammaire », elle, eut plus de chance : elle fut entreprise par le troisième secrétaire, l'abbé Régnier-Desmarais, qui d'ailleurs ne la poussa même pas jusqu'à la syntaxe. Quant au « Dictionnaire », il faut bien distinguer le Dictionnaire historique de la langue et le Dictionnaire de l'usage. L'Académie aurait dû depuis longtemps, — comme au surplus elle a fini par le faire — renoncer au premier, qui est affaire de philologues, mais le Dictionnaire de l'usage est tout à fait de sa compétence. Là se retrouve l'idée même qui a présidé à sa fondation, qui est de maintenir la langue en de certaines limites. Si l'on compare les diverses éditions, on peut dire qu'en se gardant de l'archaïsme, du néologisme et de l'abus de la modernité, l'Académie sur ce point a bien rempli son rôle, et a contribué par là à donner à la langue française son universalité. Il est intéressant encore de connaître les auteurs que les premiers académiciens prirent comme autorités : pour les vers, c'est Marot, Saint-Gelais, Ronsard, du Bellay, Desportes, Bertaut, Malherbe, Théophile, Passerat, Rapin et Scévole de Sainte-Marthe; pour la prose, on élimine chose assez singulière, Rabelais et l'*Heptaméron* de la Reine de Navarre, et on se réfère à Amyot, Montaigne, du Vair, Charron, Bertaut, Pibrac, la satire Ménippée, les *Mémoires* de Marguerite de Navarre, Coeffeteau,

François de Sales, d'Urfé, Molière (sieur d'Essartines, romancier), Malherbe, Duplessis-Mornay, Bardin, du Chastelet, le cardinal d'Ossat, La Noue, Danmartin, Derefuge, d'Andiguier, Bodin et Et. Pasquier. Ajoutons que la première édition du Dictionnaire avait une apparence plus philosophique et plus scientifique que les suivantes et que les mots étaient disposés dans l'ordre d'origine, plutôt que dans l'ordre purement alphabétique.

A travers bien des vicissitudes, l'Académie, depuis sa fondation, a grandi, comme toutes les choses qui durent, à mesure même qu'elle durait. Sans avoir eu l'utilité pratique de quelques autres Académies fondées plus tard sur son modèle, *Académie des sciences* ou *des Inscriptions*, sans lesquelles beaucoup de découvertes ou d'applications auraient manqué de la concentration même qui les a faites possibles, elle a rendu quelques-uns des services que l'on attendait d'elle et réalisé en partie l'objet de son institution. Car, quand on lui reproche quelques exclusions et de n'avoir admis ni Pascal ni Molière, on ne regarde pas bien dans quelles circonstances les deux écrivains auraient fait partie de l'Académie. On oublie que les *Provinciales* n'avaient paru que sous l'anonyme et que les *Pensées* ne furent publiées qu'après la mort de leur auteur; de son vivant, Pascal n'avait donc pas, à proprement parler, de titres à l'Académie. On oublie que pour Molière, directeur de théâtre et acteur, des considérations d'opinion et des objections de principe se présentaient dont lui-même semble avoir reconnu la force. Restent certaines exclusions contemporaines, comme celles de Balzac ou de Dumas père :

il ne semble pas que la deuxième ait beaucoup diminué la gloire de l'Académie; quant à celle de Balzac, elle est certainement regrettable, mais elle est aussi excusable dans une certaine mesure, si l'on songe au style, lourd et pénible, de l'auteur de la *Comédie humaine.*

Bref, la véritable gloire de l'Académie n'aura pas été d'être un Cénacle des hommes de lettres, mais bien d'avoir maintenu l'unité générale de la langue, principal instrument de son universalité, et d'avoir surtout consacré la dignité de l'homme de lettres (au début du XVIIe siècle, la situation de l'écrivain est lamentable ; au contraire, plus avant dans le même siècle ou au XVIIIe, un académicien est un personnage), — et du même coup augmenté le prestige des Lettres et par suite de la Pensée. Et quand enfin, comme d'ailleurs on ne s'en est pas fait faute, on lui disputerait plus ou moins tous ces titres, il ne lui resterait pas moins cet honneur, ayant pesé, du seul fait de son existence, sur la préoccupation de presque tous les gens de lettres, que son histoire étant liée à celle même de la littérature, la date de sa fondation demeure une date historique.

CHAPITRE IX

LE THÉATRE — DE HARDY A P. CORNEILLE (1617-1629)

Nous avons vu, dans l'œuvre de Hardy, le théâtre français hésiter encore et, tout en les pressentant, osciller pour ainsi dire entre les diverses directions qui devaient être plus tard les siennes, sans oser s'engager définitivement dans aucune, et les auteurs essayer de toutes les formes successivement sans en reconnaître aucune encore pour parfaitement adéquate aux exigences ou aux tendances du génie national. Dans la période qui nous occupe maintenant, nous allons voir cette indécision continuer, la tragédie perdre d'abord du terrain, la tragi-comédie en gagner au contraire, verser elle-même, sous la double influence de l'*Astrée* et des mœurs précieuses, dans la pastorale ou dans la bergerie, et enfin, en 1629, avec un seul homme et une seule œuvre, — médiocre et significative, — regagner d'un seul coup tout le terrain perdu.

Pour serrer de plus près la question, épargnons-nous, encore une fois, l'embarras d'une foule inutile de noms propres, de titres d'œuvres et de dates. Trois œuvres nous suffiront, qui, sans doute inégales en valeur et en

intérêt, sont également importantes, à les considérer comme les trois étapes de cette période; ce sont : une tragi-comédie, *Pyrame et Tisbé*, de Théophile, 1617; une pastorale, *Arténice ou les Bergeries*, de Racan, imprimées en 1625, mais composées dès 1618; enfin, une tragédie, la *Sophonisbe*, de Mairet, 1629.

On connaît l'auteur de la première, et l'on connaît aussi le sujet de son drame; ce sujet avait été indiqué au choix de Théophile par l'imitation espagnole : Gongora l'avait pris pour thème d'une *idylle épique-héroïque*. Tisbé aime Pyrame, mais sa mère s'oppose au mariage; et le Roi aime éperdument Tisbé : il fera tout pour la posséder; deux brigands apostés par le roi tentent, mais en vain, d'assassiner Pyrame; l'un d'eux périt, l'autre va retrouver le roi. Pyrame et Tisbé se donnent rendez-vous pour se soustraire aux entreprises du roi. On sait le reste, l'histoire du lion et le double suicide des deux amants. Tous ces événements sont situés dans un pays vague, en un temps quelconque, et s'enchaînent entre eux au gré de la fantaisie de l'auteur.

La conception de cette pièce est des plus enfantines. Son sujet et sa composition, — sans oublier son succès considérable auprès des contemporains, — marquent un véritable recul par rapport à Alexandre Hardy. Sur le goût de l'histoire, sur la logique et l'imitation de la réalité, le romanesque remporte une nouvelle et regrettable victoire. En outre, au lieu de l'action serrée, presque brutale, à laquelle Hardy tendait non pas de propos délibéré, mais en fait, ici les digressions surabondent. Le drame, vers 1617, avait pris une allure rapide, tout à fait conforme à son nom. Avec Théophile,

nous revenons à cette tragédie où l'auteur ne voit dans le sujet qu'un prétexte pour faire briller son esprit. Aussi la digression atteint-elle d'extraordinaires proportions : chaque idée qui traverse la cervelle des personnages est accrochée au passage, et l'auteur oblige alors ses héros à entamer un développement poétique et lyrique sur l'idée qu'il vient de leur suggérer.

Mais ces digressions mêmes nous indiquent les raisons et la nature du succès qu'a obtenu ce drame médiocre : on *cause* dans la tragédie de Théophile, et s'il en est une dont on puisse dire qu'elle ne se hâte pas vers le dénouement, c'est la sienne. On cause de lois naturelles, de lois morales, de lois politiques; on disserte sur les devoirs réciproques des fils et des pères, ou sur les limites du pouvoir des rois (voir le dialogue entre Syllar et le Roi, le dialogue entre Syllar et Deuxis). — Quant au mauvais goût, dont les traits sont nombreux en cette pièce, il fait pâmer à l'époque de notre Théophile; pointes par énumération, par métaphore prolongée, par hyperbole imprévue, plaisanteries qui se complaisent à épuiser le thème donné, tout cela est alors le suprême du bon ton. — Si l'on songe à la vivacité qu'avait atteinte à ce moment le besoin des conversations et des discussions, on ne s'étonnera plus du succès extraordinaire de *Pyrame et Tisbé*. En Théophile l'on peut déjà pressentir quelque chose de la tragédie de Corneille, — aussi bien que de Rotrou et de Mairet, si épris eux-mêmes des discussions et dissertations. Car il est ridicule d'attribuer au pays natal de Corneille et à son ancien métier d'avocat, ce goût pour les longs débats et les développements étendus : Corneille n'a fait qu'obéir

à une tendance générale, et qui avait su s'affirmer au théâtre dès 1617.

Les *Bergeries* de Racan, composées en 1618, ne sont pas moins significatives. Racan est un vrai poète, et plus que Théophile, quoi qu'on en ait dit. Il n'a pas la verve fantasque, le vers turbulent et empanaché de l'auteur de *Pyrame*, ni son mauvais goût, ingénieux et triomphant, de style tout à fait Louis XIII, d'ailleurs; ses vers sont jolis, élégants, tout d'une venue, bien faits. C'est un esprit sage, réglé, distingué. Chez lui, on trouve le sentiment d'une plaisanterie plus fine que celle de la pastorale de Hardy, et le langage des vieillards qu'il met en scène fait pressentir, par son aisance, le ton des vieillards, des pères paysans et même des pères bourgeois de Molière. En voici un exemple, tiré d'un dialogue entre Silène et sa fille Arténice (acte I, sc. III).

SILÈNE.

... Ma fille, à quelle fin
Voulez-vous aujourd'hui vous lever si matin?
Le soleil n'a pas bu l'égail de la prairie,
Cela mettra le mal en votre bergerie.

ARTÉNICE.

Notre chien, qui rêvait de moment en moment
Au loup, que son penser lui forgeait en dormant,
D'un véritable loup m'a fait naître la crainte.

SILÈNE.

L'inutile souci, dont votre âme est atteinte,
Ne m'est que trop connu, je ne puis l'ignorer,
Et c'est ce qui me fait jour et nuit soupirer.
Je sais ce qui vous met la puce dans l'oreille;
Je vis hier ici ce loup qui vous réveille.

Mais sitôt qu'il me vit, il rebroussa ses pas,
Fâché d'avoir trouvé ce qu'il ne cherchait pas.
Il ne faut point pour lui ni rougir ni sourire;
. . . .
Mais ces jeunes bergers, si beaux et si chéris,
Sont meilleurs pour amans qu'ils ne sont pour maris.
. . . .
Oubliez, oubliez l'amour de ce berger,
Et prenez en son lieu quelque bon ménager,
De qui la façon mâle à vos yeux moins gentille
Témoigne un esprit mûr à régir sa famille,
Et dont la main robuste au métier de Cérès
Fasse ployer le soc en fendant les guérets.
. . . .

Encore aujourd'hui, cela donne la sensation d'une rusticité d'assez bon ton que je crois que l'on comparerait, sans exagération, à celle de George Sand : « Que le soleil est haut », dit Alcidor (acte II, sc. v),

Que le soleil est haut! Déjà de ces collines
L'ombre ne s'étend plus dans les plaines voisines;
Déjà les laboureurs, lassés de leurs travaux,
Tout suant et poudreux, animent leurs chevaux.
Déjà tous les bergers se reposent à l'ombre,
Et pour se festoyer des mets en petit nombre,
Que la peine et la faim leur font trouver si doux,
Font servir au besoin de table à leurs genoux.
Les oiseaux assoupis, la tête dans la plume,
Cessent de nous conter l'amour qui les consume.
. . . .

L'auteur des Bergeries sent, au moins dans une certaine mesure, le charme de la campagne et les agréments de la nature. Qu'on se reporte, pour en juger, au monologue de Tisimandre, à la scène II de l'acte IV :

Verrai-je donc toujours mon espérance vaine,

et surtout aux plaintes du vieil Alcidor, qui ouvrent l'acte V :

Ne saurais-je trouver un favorable port
Où me mettre à l'abri des tempêtes du sort?
Faut-il que ma vieillesse en tristesse féconde
Sans espoir de repos erre par tout le monde?
Heureux qui vit en paix du lait de ses brebis,
. . . .
. . . .
En cet heureux état les plus beaux de mes jours
Dessus les rives d'Oise ont commencé leurs cours.
Soit que je prisse en main le soc ou la faucille,
Le labeur de mes bras nourrissait ma famille;
Et lorsque le soleil en achevant son cours
Finissait mon travail en finissant le jour,
Je trouvais mon foyer couronné de ma race;
A peine bien souvent y pouvais-je avoir place;
L'un gisait au maillot, l'autre dans le berceau,
Ma femme en les baisant dévidait son fuseau,
Le temps s'y ménageait comme chose sacrée,
Jamais l'oisiveté n'avait chez moi d'entrée...
. . . .
Mais, hélas, ce bonheur fut de peu de durée,
Aussitôt que ma femme eut sa vie expirée,
Tous mes petits enfants la suivirent de près,
Et moi, je restai seul accablé de regrets,
De même qu'un vieux tronc, relique de l'orage,
Qui se voit dépouillé de branches et d'ombrage.
. . . .

Ce monologue n'est pas loin de la perfection. Et tout cela forme un ensemble de qualités vraiment nouvelles au début du XVIIe siècle.

Quant à la fable du drame, elle est d'autant plus compliquée que les complications en sont absolument arbitraires, et ne sortent ni de la logique des situations ni du respect de l'histoire. Racan s'est inspiré des pastorales italiennes de Hardy, mais surtout de l'*Astrée*, notamment pour les trois premiers de ses cinq actes. La bergère Arthénice est fiancée de bonne heure par son père

Silène à un riche berger, nommé Lycidas, qui déplaît à la jeune fille. Elle jette les yeux sur un autre berger, Tisimandre; mais celui-ci est amoureux d'Idalie; et Arthénice se laisse décidément éprendre d'un troisième berger, nommé Alcidor. Lycidas s'en aperçoit : avec l'aide d'un magicien, Polysthène, il imagine une ruse qui fait croire à Arthénice qu'Alcidor lui est infidèle auprès d'Idalie. Mais alors Arthénice, au lieu de renoncer à Alcidor pour Lycidas, se réfugie au couvent des Vestales. Alcidor, désespéré, se jette à la rivière. Il vient échouer devant le couvent des Vestales. L'erreur est reconnue, on le sauve, et tout se termine pour le mieux.

Le succès des *Bergeries* fut considérable; et elles le méritaient, par la même élégance de sentiments qui avait fait, qui faisait encore le succès de l'*Astrée*, mais surtout par l'élégance de la diction. Quant à leur influence, elle eût pu être très grande, et un moment, avec le succès des pastorales de Mairet, elle parut devoir l'être. Mais en fait et par la suite il s'est trouvé qu'elle n'avait guère contribué qu'à retarder d'une quinzaine d'années l'avènement de la forme tragique. Il est donc tout naturel que nous n'en retrouvions que d'assez faibles traces dans la tragédie du XVII[e] siècle en général, et dans celle de Corneille en particulier. Toutefois Racan a, sur un point, très nettement préparé Corneille : il a su renoncer aux digressions, aux dissertations de Théophile, et donner à son dialogue de la fermeté. Et c'est un point sur lequel on ne saurait trop insister : Corneille, avec tout son génie, ne serait pas Corneille, s'il avait paru vingt-cinq ans avant le temps où il produisit son

œuvre; au moment où il arriva, les moyens matériels, les instruments étaient prêts pour son génie.

C'est ce dont on se convaincra par l'examen de la *Sophonisbe* (1629) de Jean de Mairet. Les pièces principales de Mairet sont : *Chryséide* (1620), *Silvie* (1621), *Silvanire* (1625), *Virginie* (1628), et *Sophonisbe*. — *Silvanire*, dont le sujet est emprunté à d'Urfé, est précédée d'une préface longue et curieuse, où Mairet se déclare partisan de la *règle des trois unités*. Cette règle fameuse n'est donc pas l'arbitraire invention de quelques pédants, comme on l'a si souvent affirmé, mais bien une tendance réelle des esprits d'alors, puisqu'aussi bien, à cette époque, on la retrouve chez Balzac (en 1624), et dans l'*Adone* de Marini (en 1623). — *Virginie* est surtout curieuse en ce que, malgré son titre historique, elle comporte autant de romanesque que *Pyrame et Tisbé*.

Sophonisbe fut accueillie du public avec une faveur extraordinaire. Le sujet, bien connu, avait été traité, au siècle précédent, par Trissin, en 1514, par Mellin, en 1559, par Mermet, en 1583, enfin par Monchrestien, en 1596. Il devait être repris par Corneille, puis par Voltaire. — Le premier soin de Mairet fut d'apporter à l'histoire quelques modifications, pour le dénouement en particulier, et il termina sa pièce par le suicide de Massinissa. Ainsi il rétablit le droit de l'histoire, et en même temps celui de ne lui emprunter que l'essentiel des faits, en modifiant le détail selon les exigences d'un art qui a ses lois particulières. Ce sera là le caractère de la tragédie historique qui va suivre : c'est ainsi que Corneille en usera dans tous ses sujets historiques, et Racine dans

Britannicus. Mairet leur a donné l'exemple de combler l'intervalle des faits, que l'histoire présente, par les méditations, les réflexions des personnages, par la psychologie en un mot, que l'histoire ne présente pas, et qui fait l'intérêt d'un drame au théâtre (voir, en particulier, les scènes III de l'acte II, IV de l'acte V, IX de l'acte V). Mairet, semble-t-il, a découvert ou retrouvé un assez grand nombre d'expressions heureuses. pour traduire certains mouvements de l'âme, et ce que nous appelons mouvements ici, c'est l'élément agissant, caractères, passions, devoirs.

Rien d'étonnant donc à ce que, pénétrant plus avant dans la pièce, nous trouvions à faire de curieux rapprochements, intéressants au point de vue de l'imitation de Mairet par Corneille. Le songe de Pauline est certainement emprunté à celui de Sophonisbe (V, IV). Et l'imitation est encore plus flagrante, si l'on compare les imprécations de Camille avec celles de Massinissa. Corneille peut venir : la tragédie a déjà trouvé quelques-unes des formules les plus expressives qui vont servir à son développement ultérieur, et ses principaux éléments d'intérêt. Corneille peut venir; mais auparavant, et avant de le voir ajouter son génie — car il n'ajoutera guère que cela — aux moyens usuels de son temps, il va débuter par une période de tâtonnements, de 1628 à 1636, dont nous allons aborder l'histoire.

CHAPITRE X

PIERRE CORNEILLE

En étudiant les quelques œuvres qui résument, avec les pièces de Hardy, — qui continue d'écrire jusqu'en 1630 — l'histoire du théâtre français de 1610 à 1628 ou 1630, nous avons tracé l'esquisse du premier chapitre, ou l'introduction de toute étude un peu complète du théâtre de Corneille. Pour en rappeler brièvement la principale idée, celle qu'il faudrait mettre en pleine lumière, disons bien que le théâtre français, le théâtre de Hardy et de Racan, de Mairet et de Scudéry, de Rotrou et de Du Ryer, dont les débuts sont tous antérieurs au *Cid*, était en possession de ses moyens et de ses formules, mais surtout de son objet, comme on disait alors, ou de son idéal, comme nous dirions aujourd'hui, lorsque Corneille, en 1636, y viendra en quelque sorte surajouter son génie. Corneille est certes un inventeur, il l'est au sens le plus divers et le plus étendu du mot ; l'invention, nous le montrerons, et dans le fond, et dans la forme, a été sa qualité dominante, jusqu'au point, comme nous le verrons aussi, de lui devenir un défaut dans sa vieillesse,

et de causer presque sa perte, mais ce n'est pas l'invention telle qu'on l'entend d'ordinaire, et non seulement les règles, mais les procédés de son art, il les a subis en les renouvelant. C'est là une observation à laquelle je crois qu'il faut tenir d'autant plus qu'en la négligeant on s'expose à se méprendre non seulement sur le génie de Corneille, ce qui est déjà grave, mais encore, ce qui est presque plus grave, sur la nature de la véritable invention.

Faute de pouvoir épuiser le programme d'une étude complète et minutieuse de Corneille [1], ce qu'au surplus

1. Une étude complète de Corneille devrait comprendre au moins huit chapitres, dont voici le plan :

Chapitre I. *Biographie et bibliographie.* — Sur la biographie, peu de choses à dire : Pierre Corneille naît à Rouen le 6 juin 1606, fait ses études au collège des jésuites, fait son droit, prête serment comme avocat, fréquente la bonne société de Rouen. Il écrit quelques comédies dans sa jeunesse, puis des tragédies, s'installe, en 1663 environ, à Paris définitivement. Son existence fut toujours modeste, et, vers la fin de sa vie, très médiocre. Sur la bibliographie de Corneille, il y aurait à dire, ou à trouver davantage. Beaucoup de dates des pièces de notre auteur sont encore incertaines : celles de *Mélite* par exemple, et de *Polyeucte*. Il faudrait éclaircir également la question des sources, et découvrir celles auxquelles il a puisé avec une prédilection particulière. On verrait que c'est surtout de Rome et de l'Espagne qu'il s'est inspiré, — et dans la Rome antique, des Espagnols Sénèque et Lucain, — et qu'il était attiré par les auteurs un peu déclamatoires et par les intrigues compliquées. — Enfin on pourrait rattacher à cette question celle de la *réforme orthographique* tentée par Corneille dans ses deux premières éditions d'Œuvres complètes.

Chapitre II. *La jeunesse de Corneille.* — Les comédies cornéliennes de 1628 à 1636 : *Mélite* (1629), *Clitandre* (1632), *La Veuve* (1633), *La Galerie du Palais* (1633), *La Suivante* (1634), *La Place Royale* (1634), *Médée* (1635), *L'Illusion Comique* (1636).

Chapitre III. Ce chapitre, qui s'intitulerait *le Cid*, marquerait l'entrée du nom de Corneille dans la publicité et dans la gloire. Il se diviserait en deux sections, l'une destinée à éclaircir les *Origines du Cid*, l'autre à étudier la *Querelle du Cid*. Elle est sortie précisément, cette fameuse Querelle, de la discussion sur l'originalité de Corneille.

Chapitre IV. *Les Chefs-d'œuvre* (1637-1660), c'est-à-dire : *Horace* (1640), *Cinna* (1640), *Polyeucte* (1643), *Pompée* (1643), *Le Menteur* (1643),

on ne saurait faire qu'à la condition de traiter Corneille en lui-même, et sans avoir égard à la place relative qu'il a tenue dans son siècle, laquelle ne saurait être plus grande que celle que les limites de ce livre nous imposent de faire à Pascal, par exemple, ou à Molière, — nous étudierons :

1° La Jeunesse de Corneille, ou ses comédies ;

2° Ses chefs-d'œuvre ;

3° Sa vieillesse.

I. — Les comédies : de « Mélite » a la « Suite du Menteur » (1629-1643).

On nous représente toujours, dans les histoires de la littérature, un Corneille grave, héroïque et naïf à la fois, presque inconscient de sa sublimité, juché sur son *Horace* ou son *Polyeucte* comme sur un piédestal, un

La Suite du Menteur (1644), *Rodogune* (1644), *Théodore*, (1645), *Héraclius* (1647), *Andromède* (1650), *Don Sanche* (1650), *Nicomède* (1651), *Pertharite* (1652), *Œdipe* (1659).

Chapitre V. *Le système dramatique de Corneille.*

Chapitre VI. *La décadence*, les dernières œuvres de Corneille : *La Toison d'or* (1660), *Sertorius* (1662), *Sophonisbe* (1663), *Othon* (1664), *Agésilas* (1666), *Attila* (1667), *Tite et Bérénice* (1670), *Psyché* (1671), *Pulchérie* (1673), *Suréna* (1674).

Chapitre VII. *Les Contemporains de Corneille* : Rotrou, Mairet, Du Ryer, Tristan, Thomas Corneille, Quinault et Boursault. — Ressemblance et même identité entre les procédés de Corneille et ceux de ses immédiats prédécesseurs. — Continuation, « queue » de Corneille au XVIIIe siècle.

Chapitre VIII. *La réputation de Corneille*, et ses vicissitudes, depuis Saint-Evremont, qui s'en fait le champion contre le succès de Racine; en passant par Boileau et son école, c'est-à-dire Voltaire et La Harpe, qui établissent une hiérarchie des œuvres cornéliennes; jusqu'au Romantisme, qui relève ce que le Classicisme avait abaissé dans l'auteur du *Cid.*

vieillard enfin à l'ancienne mode, un vieillard classique, méditatif et austère, uniquement absorbé dans le souci de son art et dans la contemplation des vérités morales. C'est aussi bien, pour tous les grands hommes, le privilège ou l'inconvénient du génie : la postérité les voit à travers leurs chefs-d'œuvre, elle les fixe, elle les immobilise dans l'attitude qui ressemble le plus à la physionomie même pour celui-ci de ses *Pensées*, pour celui-là de ses *Oraisons funèbres*, pour un troisième enfin de son *Polyeucte* ou de sa *Rodogune*, et c'est ainsi que, de main en main, les générations littéraires se passent un Pascal toujours inquiet, agité et anxieux, un Bossuet toujours vaticinant, tonnant et foudroyant, ou un Corneille enfin constamment éloquent, tendu, pompeux, déclamatoire et sublime. Dans quelle mesure le vrai Corneille a-t-il été ou non l'homme de ces épithètes, nous le verrons dans la suite; bornons-nous ici à dire qu'il en a existé au moins un autre avant celui-là : un Corneille jeune, gai, spirituel, aimable, amoureux aussi, galant, élégant même, et que sans doute on connaîtrait mieux si seulement on n'avait beaucoup trop négligé, depuis deux siècles et plus, la lecture de ses comédies.

Cette négligence est d'autant plus coupable, que les comédies de Corneille, étant au nombre de huit en tout, forment le quart de son œuvre entière, ou même le tiers, si l'on ne compte au nombre de ses tragédies ou de ses drames, ni *Clitandre*, ni *Andromède*, ni *La Toison d'Or*, ni *Psyché*. Comment cependant caractériser et préciser la physionomie d'un écrivain, tel que Corneille, si l'on néglige une part aussi considérable de son œuvre? On se trompera, et c'est en effet ce qui est arrivé. Non pas

là-dessus que je veuille à mon tour surfaire les comédies de Corneille, et montrer en elles autant de chefs-d'œuvre oubliés ou méconnus. Ce serait tomber dans une exagération qui serait à peine moins dangereuse. Mais je les crois curieuses, je crois que dans notre littérature classique elles sont longtemps demeurées sans imitateurs, comme elles étaient à peu près sans modèles; je crois qu'avec d'autres qualités elles ne sont pas moins originales en leur genre que la comédie de Molière ou que *Les Plaideurs* de Racine; et je crois enfin qu'elles auraient pu suffire à la réputation de tout autre écrivain qui n'eût pas été en même temps l'auteur du *Cid* et de *Polyeucte*.

On connaît la légende ou la tradition, et l'on sait à quelle occasion et dans quelles circonstances Corneille, alors âgé de vingt et un ou vingt-deux ans tout au plus, composa sa *Mélite*. « Melita, nomen feminæ cujusdam Rothomageæ », dit le manuscrit de 1720. Thomas Corneille, puis Fontenelle, nous ont conté là-dessus une piquante anecdote ; la voici, d'après Fontenelle : « Un jeune homme de ses amis, amoureux d'une demoiselle de la même ville, le mena chez elle. Le nouveau venu se rendit plus agréable que l'introducteur. Le plaisir de cette aventure excita dans M. Corneille un talent qu'il ne se connaissait pas, et sur ce léger sujet il fit la comédie de *Mélite*. » Il suffira de dire ici, — sans nous inquiéter autrement du vrai nom de la demoiselle, Marie Millet, Marie Courant, ou plus probablement Catherine Hue, — que l'aventure paraît authentique en son fond. Et d'ailleurs, si l'on réussissait à démontrer que l'anecdote est fausse, je ne voudrais pas pour cela qu'on la bannît

de l'histoire du poète, car elle aurait le mérite encore de nous faire toucher du doigt le caractère original et neuf des premières comédies de Corneille : ce sont des aventures de jeunesse accommodées à l'optique de la scène par l'inexpérience d'un jeune homme de vingt-trois ans ; ce sont des imitations en vers de la vie quotidienne. Il est vrai qu'à défaut d'anecdote, nous aurions encore son témoignage à lui, qu'il n'a jamais hésité à se rendre, et le plus pompeux qu'il a toujours pu probablement, dans la persuasion où il était qu'en ces sortes de choses on n'est jamais si bien loué que par soi-même. C'est donc lui qui nous en avertit, « le succès en fut surprenant; il établit une nouvelle troupe de comédiens à Paris; il égala tout ce qui s'était fait de plus beau jusqu'alors... Ce sens commun, qui était toute ma règle, m'avait fait trouver l'unité d'action... La nouveauté de ce genre de comédie... *et le style naïf qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens* furent sans doute cause de ce bonheur surprenant. » Il a raison, et non pas seulement pour juger *Mélite*, mais pour juger aussi *La Veuve*, *La Suivante* et la *Galerie du Palais*. Ce ne sont là, en aucune façon, des bouffonneries italiennes : il réussit à faire rire sans personnages ridicules, en représentant des aventures de la vie commune, ou même tout à fait journalière, rendues au naturel, entre des personnages de condition moyenne, et relevées par l'aisance de la conversation, l'agrément du style, l'enjouement du ton, et un grain de poésie. Par tous ces mérites, elles donnent l'impression de ce que serait la comédie de Térence, si l'on en ôtait ces parasites et ces bas valets, ces Gnathon et ces Dave qui n'y figurent

aussi bien que par convention. — Ou bien encore elles ressemblent à la comédie moyenne et tempérée de notre siècle, qui ne soutient pas de thèse, et dont *Gabrielle* ou *Philiberte* est le type. En tout cas, c'est la même veine honnête, inoffensive et bourgeoise, d'imitations à peine romancées de la vie.

Il y a là une grande différence entre la comédie de Corneille et celle de Molière; et il est bon de la signaler au passage, car elle est importante. Molière imite la *réalité*, mais non pas précisément la *vie*; pourvu qu'il mette en pleine lumière la vérité d'un caractère, Molière se souciera peu que l'on crie à l'*invraisemblance*; il bravera même cette invraisemblance, quand il en aura des raisons supérieures; il ne fait pas *comme nature*, mais plus profond pour ainsi dire, et *plus vrai que nature*. Corneille, dans ses comédies, au moins dans les premières, imite la vie. Plus rapide, et même, soit dit sans l'en blâmer, un peu superficielle, son observation, n'enfonçant pas, n'a rien d'amer, ni seulement qui donne à réfléchir. Du spectacle des choses humaines sa comédie n'imite que ce qui est agréable, plaisant, divertissant à imiter; elle se joue autour des choses, mais elle ne laisse pas d'en saisir avec beaucoup de bonheur le caractère extérieur, le côté vivant et mondain, pour ainsi dire, et il résulte de là plusieurs conséquences :

1° Corneille excelle dans l'imitation du ton de la conversation, à tel point que personne n'a eu dans la conversation en vers l'agrément, l'aisance et la facilité qu'il y déploie. Lisez, par exemple, ces vers tirés de *La Veuve* (acte I, sc. III) :

CHRYSANTE.

... Mais parlons d'autre chose.
Nous vîmes hier au bal, entre autres nouveautés,
Tout plein d'honnêtes gens caresser les beautés.

DORIS.

Oui, Madame; Alindor en voulait à Célie;
Lysandre, à Célidée; Oronte, à Rosélie.

CHRYSANTE.

En nommant celles-ci, tu caches finement
Qu'un certain t'entretint assez paisiblement.

DORIS.

Ce visage inconnu qu'on appelait Florange?

CHRYSANTE.

Lui-même.

DORIS.

Ah! Dieu! Que c'est un cajoleur étrange!
Ce fut paisiblement, de vrai, qu'il m'entretint.

C'est le caquetage mondain, dans sa légèreté et dans sa grâce superficielle. Ainsi encore dans ce passage de la *Suite du Menteur* (acte IV, s. I).

MÉLISSE.

J'en tremble encor de peur, et n'en suis pas remise.

LYSE.

Anssi bien comme vous je pensais être prise.

MÉLISSE.

Non, Philiste n'est fait que pour m'incommoder.
Voyez ce qu'en ces lieux il venait demander,
S'il est heure si tard de faire une visite.

LYSE.

Un ami véritable à toute heure s'acquitte,
Mais un amant fâcheux, soit de jour, soit de nuit,
Toujours à contretemps à nos yeux se produit.

2° Les jeunes filles de la comédie de Corneille sans doute se ressemblent un peu toutes, mais elles ont leur individualité, et jusqu'à nos jours ce sont presque les seules qu'il y ait dans notre théâtre. Celles que met en scène Marivaux, sont, à vrai dire, des jeunes femmes; l'Agnès et l'Henriette de Molière sont plutôt des types que des portraits. Chez Corneille, au contraire, les jeunes filles, sans être trop caractérisées, sans représenter autre chose qu'elles-mêmes, ont une existence propre, et donnent l'impression d'être des portraits véritables.

3° En outre, pour parler le langage à la mode aujourd'hui, cette comédie a un intérêt *documentaire* certain, et on ne trouverait pas aisément de modèles plus achevés du style Louis XIII en littérature. Elle représente à merveille les manières qu'on avait à la cour, ou à l'Hôtel de Rambouillet et dans les autres salons. Et c'est là un mérite qu'on ne trouve que dans Corneille. Molière, lui, n'hésite jamais à sacrifier à une représentation plus intérieure l'imitation extérieure du style, des mœurs, de la conversation et des manières du temps; l'*Avare* ne représente pas un intérieur bourgeois de 1667, avec la fidélité d'un tableau hollandais; mais de Corneille il en va tout autrement, et justement parce que son imitation est plus superficielle, et ne s'attache qu'à ce qui dépend de la mode passagère, la valeur documentaire de sa comédie est unique.

4° Mais la partie tout à fait supérieure et incomparable de cette comédie, c'est le style. Il y a différents styles comiques, et dont chacun a ses admirateurs. Celui de Molière a les siens, qui en louent le *cossu*, selon

le mot de Sainte-Beuve, l'ampleur, la force, la résonance, car Molière est un Gaulois de race et de tempérament, qui n'a peur ni des mots ni des choses. Celui de Regnard a les siens, qui en vantent l'esprit, la verve capricieuse et fantasque, les effets imprévus, les drôleries impayables. Regnard est un bourgeois affiné par le luxe et la bonne chère, un épicurien qui s'amuse; plus mordant et plus pincé dans ses inventions, plus sec dans sa plaisanterie, plus incisif dans sa raillerie, Racine a un style comique plus aristocratique, en quelque sorte, qui a aussi ses admirateurs. Et moi je préfère avec eux tour à tour le style comique de Racine, et celui de Regnard, et celui de Molière; mais ils oublient Corneille. Il n'est rien de supérieur à tels endroits de L'*Illusion*, par exemple (acte II, sc. II).

CLINDOR.

Quoi? Monsieur, vous rêvez! et cette âme hautaine,
Après tant de beaux faits, semble être encore en peine!
N'êtes-vous point lassé d'abattre des guerriers,
Et vous faut-il encor quelques nouveaux lauriers?

MATAMORE.

Il est vrai que je rêve, et ne saurais résoudre
Lequel je dois des deux le premier mettre en poudre,
Du grand Sophi de Perse, ou bien du grand Mogor.

CLINDOR.

Eh! De grâce, Monsieur, laissez-les vivre encor :
Qu'ajouterait leur perte à votre renommée?
D'ailleurs quand auriez-vous rassemblé votre armée?

MATAMORE.

Mon armée? Ah, poltron! ah, traître! pour leur mort
Tu crois donc que ce bras ne soit pas assez fort?
Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
Défait les escadrons, et gagne les batailles.

Mon courage invaincu contre les empereurs
N'arme que la moitié de ses moindres fureurs;
D'un seul commandement que je fais aux trois Parques,
Je dépeuple l'État des plus heureux monarques;
La foudre est mon canon, les destins mes soldats :
Je couche d'un revers mille ennemis à bas;
D'un souffle je réduis leurs projets en fumée;
Et tu m'oses parler cependant d'une armée!

On chercherait en vain dans Molière un passage égalant celui-là, pour ce comique de grossissement; rien en ce genre chez lui qui soit d'une bouffonnerie plus énorme. — Et dans Regnard il est des récits d'une allure plus aisée que celui du *Menteur* (acte II, sc. v), mais ne sont-ils pas, si on les lui compare, plus courts, et trop courts d'haleine?

Un soir que je venais de monter dans sa chambre
(Ce fut, s'il m'en souvient, le second de septembre;
Oui, ce fut ce jour-là que je fus attrapé),
Ce soir même son père en ville avait soupé;
Il monte à son retour; il frappe à la porte : elle
Transit, pâlit, rougit, me cache en sa ruelle,
Ouvre enfin, et d'abord (qu'elle eut d'esprit et d'art!)
Elle se jette au cou de ce pauvre vieillard,
Dérobe en l'embrassant son désordre à sa vue :
Il se sied; il lui dit qu'il veut la voir pourvue,
Lui propose un parti qu'on lui venait d'offrir.
Jugez combien son cœur avait lors à souffrir!
Par sa réponse adroite elle sut si bien faire,
Que sans m'inquiéter elle plut à son père.
Ce discours ennuyeux enfin se termina;
Le bonhomme partait quand ma montre sonna.
. . . .

Arrêtons ici la citation; et constatons qu'on n'a jamais écrit plus facilement en vers, et que si Boileau enviait à Molière son « art de trouver la rime », il aurait pu, à plus juste titre, être jaloux de Corneille.

Ajoutons à tout cela les passages de tendresse qui sont si rares dans Molière, et, dans Regnard, tous tournés au grotesque. Alors le style naturellement un peu sec de la comédie s'anime d'une très vive émotion poétique. Qu'on se rappelle tel passage de *Mélite* (acte III, sc. I) :

Souvenirs importuns d'une amante laissée,
Qui venez malgré moi remettre en ma pensée
Un portrait que j'en veux tellement effacer
Que le sommeil ait peine à me le retracer,
Hâtez-vous de sortir sans plus troubler ma joie !

ou tel autre de la *Galerie du Palais* (acte II, sc. VIII) :

LYSANDRE.

Ah ! redouble plutôt ce dédain qui me tue,
Et laisse-moi le bien d'expirer à ta vue ;
Que j'adore tes yeux, tout cruels qu'ils me sont ;
. . . .
Invente à me gêner quelque rigueur nouvelle,
Traite, si tu le veux, mon âme en criminelle ;
. . . .
Dedans mon désespoir fais éclater ta joie :
Et tout me sera doux, pourvu que je te voie.
. . . .
Mes douleurs céderont au pouvoir de tes yeux ;
Et mon fidèle amour, malgré leur vive atteinte,
Pour t'adorer encore étouffera ma plainte
. . . .

Oui, certainement, plus on le relit, plus on se convainc que de tous nos grands poètes et particulièrement de ceux de l'époque classique nul n'a mieux écrit en vers que Corneille, d'un style plus abondant en même temps que plus varié, et, de notre temps même, si j'en connais, parmi les lyriques, Lamartine et Hugo, par exemple, qui

ont eu par-dessus lui le don de charmer l'oreille ou de séduire les yeux, je n'en vois pas qui, capables d'écrire les stances de Polyeucte ou les scènes de Rodrigue et de Chimène et les tirades du Menteur ou celles du Matamore, l'aient été en même temps, avec *Cinna*, avec *Nicomède*, avec *Rodogune*, avec *Pompée*, de remplir tout l'entre-deux.

Qu'a-t-il donc manqué à ces comédies? Et pourquoi n'ont-elles pas gardé dans l'histoire du théâtre français une place plus considérable? Sans doute, les chefs-d'œuvre tragiques de leur auteur n'ont pas laissé de leur porter préjudice. Mais ce n'est pas la seule raison, ni la plus importante, de l'oubli où elles sont tombées. En voici trois, qui tiennent aux comédies elles-mêmes.

1° Il leur a manqué d'être mieux intriguées, et, en ressemblant à la vie, d'y ressembler par des traits plus importants : elles devraient se rattacher à la réalité par des liens plus solides, tandis que chacune d'elles ne vaut, en quelque façon, que pour l'année même où elle a été représentée.

2° On pourrait désirer aussi qu'elles fussent moins anecdotiques, ou plus nécessaires, plus générales, qu'elles touchassent à des questions d'un intérêt plus vital pour l'humanité : elles n'ont pour sujet que des faits divers.

3° Ajoutons enfin qu'il manquait aux comédies de Corneille d'être assez tranchées comme genre. Bientôt les genres vont se parquer dans les limites de leur définition, et il sera interdit de mêler le tendre au comique. Les comédies de Corneille apparaîtront alors hybrides, assez mal déterminées. Et cette dernière observation nous permet de modifier une formule trop

complaisamment acceptée, celle qui veut que Corneille avec son *Menteur* ait indiqué à Molière la voie future de la comédie. Il annonçait plutôt la comédie de notre temps.

Tous ces défauts peuvent se ramener à un seul, le manque d'esprit généralisateur, qui semble inhérent à l'esprit de Corneille. Quoi qu'il en soit, ces comédies méritent pour elles-mêmes l'attention et l'étude; témoins de la jeunesse « galante » et « précieuse » de leur auteur, quand elles ne nous rappelleraient que ses premiers goûts, elles seraient déjà, sans doute, à ce seul titre, dignes de nous intéresser.

II. — Le génie et le système dramatique de Corneille. Les chefs-d'œuvre.

Il était bon d'insister un peu longuement sur les comédies de la jeunesse de Corneille; car elles sont peu connues, et même trop peu connues. Pour parler de ses chefs-d'œuvre, depuis *Le Cid* jusqu'à *Héraclius*, il est facile d'être plus bref et, profitant de la connaissance que nous avons tous, ou que nous devons avoir, du *Cid* et de *Cinna*, d'*Horace* et de *Polyeucte*, de *Rodogune* et d'*Héraclius*, c'est ce qu'il y a de plus fameux comme aussi de plus caractéristique du génie de Corneille et de son système dramatique que nous allons essayer de définir et de préciser.

Je dis le système dramatique et le génie de Corneille : ce sont en effet deux choses qui n'en font qu'une, ou du moins, en tant que son système dramatique se distingue

de son génie, c'est celui de Mairet, c'est celui de Rotrou, c'est celui de Tristan, c'est celui de Scudéri ; mais en tant qu'il lui est propre, personnel et original, son système dramatique n'est que l'expression ou, si je puis ainsi dire, que la projection théorique de ses qualités de poète.

Ce qui fait qu'on les distingue et en général beaucoup trop profondément, c'est que l'on étudie volontiers le génie de Corneille dans ses *Tragédies* et son système dans ses *Discours*, dans ses *Examens* et dans ses *Lettres*. Mais on ne fait pas attention à trois points, tous les trois d'une grande importance, et dont nous allons dire quelques mots :

1° La question de date. On oublie que les Examens et les trois Discours parurent seulement en 1660, un an après *Œdipe*, alors que Corneille n'était plus que l'ombre de lui-même. En outre, cette date est fort importante, si l'on considère dans quelles conditions Corneille fut amené à exposer ses théories. Il n'avait jamais oublié la brochure de l'Académie contre *Le Cid* ; mais sa rancune avait été retenue jusque-là par diverses considérations ; arrivé à la fin de sa carrière et au comble de sa gloire, alors il crut pouvoir dire ce qu'il avait sur le cœur.

2° Le but des *Discours*. Corneille veut répondre à ses critiques et aux théoriciens dont les ouvrages ont paru de 1636 à 1660, la Mesnardière, Chapelain, l'abbé d'Aubignac surtout, dont la *Pratique du Théâtre* a été publiée en 1657, et qui est devenu une manière de législateur de l'art dramatique. L'abbé prenait à chaque instant ses exemples — non ses modèles — dans le théâtre de Corneille : ce dernier en fut extrêmement blessé et se

mit à composer ses *Discours*. Ce sont donc là des œuvres polémiques, bien plutôt que didactiques, et ce n'est nullement le résumé qu'un grand écrivain peut faire de son art et de son expérience littéraire à la fin de sa carrière. Corneille a voulu définir vis-à-vis du public la forme particulière de sa conception dramatique, et la défendre.

3° La forme de l'imagination de Corneille. A vrai dire, c'est là l'essentiel et nous devons y insister.

On pourrait définir ainsi l'imagination cornélienne : dans une âme de bourgeois timide et timoré, se tenant mal, parlant mal, gauche en société, mais extrêmement orgueilleux, une imagination s'est logée *forte et hardie*, *héroïque et hautaine*, *subtile et chicanière*. Tirons de ces mots leur contenu, et nous en verrons sortir le système de l'auteur dramatique.

a) *Forte et hardie*. Entendez par là que Corneille a, comme ses contemporains, le goût du particulier, plutôt que de l'universel, et celui de l'extraordinaire, de l'invraisemblable et du merveilleux. Il n'a d'idées qu'autant qu'il a de fortes impressions, et rien de commun, je ne dis pas rien de vulgaire, mais rien de journalier, rien de quotidien, rien de familier ne l'impressionne. Comment concilier ce caractère avec celui que nous avons reconnu à ses comédies, d'être justement une imitation de la vie quotidienne? Avouons que c'est là une contradiction, comme il s'en rencontre souvent dans la psychologie des écrivains : les contraires peuvent quelquefois se trouver réalisés ensemble dans le même homme de génie. En tout cas, cela est, et dans ses tragédies cela nous explique une prédilection particulière pour l'invraisemblable, qu'il a toujours considérée comme la matière de la tra-

gédie. On lit dans la Préface d'*Héraclius*. « La vraisemblance n'est qu'une condition nécessaire à la disposition, et non pas au choix du sujet, ni des accidents qui sont appuyés de l'histoire. Tout ce qui entre dans le poème doit être croyable; et il l'est, selon Aristote, par l'un de ces trois moyens, la vérité, la vraisemblance, ou l'opinion commune. J'irai plus outre; et quoique peut-être on voudra prendre cette proposition pour un paradoxe, je ne craindrai point d'avancer que *le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable...* » Or l'abbé d'Aubignac requérait comme indispensable cette vraisemblance vulgaire, que Corneille repousse. — Comment compenser ce manque de vraisemblance? Par la vérité, en se servant de la réalité historique contre laquelle il n'y a rien à objecter. De là l'importance si grande prise par l'histoire dans le théâtre de Corneille. Il la parcourt tout entière pour y chercher ces sujets à la fois vrais et invraisemblables que lui imposait la forme de son imagination; et voici sa théorie formulée, dans le Discours *du Poème dramatique* : « Les grands sujets qui remuent fortement les passions, et en imposent l'impétuosité aux lois du devoir et aux tendresses du sang, doivent toujours aller au delà du vraisemblable, et ne trouveraient aucune croyance parmi les auditeurs, s'ils n'étaient soutenus... par l'autorité de l'histoire qui persuade avec empire. » Les droits de l'histoire au théâtre sont fondés sur la nécessité pour la tragédie de sortir de l'ordinaire. Ainsi donc, depuis son *Horace* jusqu'à son *Attila*, s'il a effectivement parcouru quinze ou dix-huit siècles de l'histoire romaine; s'il y a joint, avec son *Polyeucte* et son *Théodose*, celle des premiers

temps et des grandes persécutions du christianisme, s'il a abordé l'histoire byzantine avec *Héraclius* et l'histoire du moyen âge avec *Le Cid*, ce n'est pas du tout qu'il aime l'histoire pour elle-même, ni qu'il ait une curiosité plus éveillée, plus intelligente, et plus « moderne » que celle de ses contemporains, La Calprenède ou Scudéry; mais c'est que l'histoire est pleine d'événements illustres ou extraordinaires, si même ce ne sont les seuls qu'elle enregistre, comme étant les seuls dignes de mémoire. Vous ne voulez pas croire qu'une reine de Syrie, du nom de Cléopâtre, après avoir tué de sa main l'un de ses fils, ait dû boire le poison qu'elle avait elle-même préparé pour l'autre? Et, en effet, à Rouen ou à Paris, rue Tiquetonne ou rue Joquelet, ces événements sont assez rares. Mais lisez Appian Alexandrin, au livre des *Guerres de Syrie*; lisez Justin, en son trente-sixième livre; lisez Josèphe, en ses *Antiquités*; et vous y trouverez le sujet de Rodogune. Pareillement, on s'est étonné du sujet de *Pertharite*! Mais enfin, s'il est dans Paul Diacre : *De gestis Longobardorum*, et voire dans Erycius Puteanus (Henri Dupuis), au livre II de ses *Historiæ Barbaricæ*, qu'importe après cela, dit Corneille, qu'il soit vraisemblable? Et toute la question n'est-elle pas de savoir s'il est assez tragique? L'aveu est franc : l'histoire pour lui n'est pas l'histoire, mais un vaste répertoire de situations dramatiques; ou, si on le veut encore, l'histoire, qui donne satisfaction à son goût de l'extraordinaire, satisfait par là même sa nature d'imagination. En fait d'actions, il ne lui en faut que d'illustres; en fait de crimes, il n'en veut que d'atroces;

et, en fait de sentiments, il n'aime à en développer que d'extraordinaires.

C'est en effet de là, de cette nature ou de cette qualité d'imagination, que s'engendre sa prédilection pour les âmes extraordinaires, dont les vices et les vertus s'égalent aux situations tragiques de l'histoire. Il fait dire au jeune Horace :

> Le sort, qui de l'honneur nous ouvre la carrière,
> Offre à notre constance une illustre matière,
> . . . .
> Et comme il voit en nous des âmes peu communes,
> Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes.

A dater de ce moment, ces vers d'*Horace*, mieux qu'aucun commentaire, définissent le véritable idéal et le fond du système dramatique de Corneille. Si c'était rencontre ou hasard dans *Le Cid*, c'est de parti pris maintenant qu'il va rompre avec l'imitation de la vie commune ; et dans le choix des sujets, comme dans le dessin des caractères, il ne se laissera plus désormais guider que par la recherche de l' « illustre » et de l' « extraordinaire ». Le cas mérite qu'on le signale à ceux qui répètent qu'en tout art, et en tout temps, l'imitation de la nature a été l'objet de l'artiste ou du poète. Il n'y a pas d'erreur plus commune, et je n'en connais guère de plus grave : ni Dante, ni Michel-Ange ne se sont proposé d'imiter la nature. Pareillement les personnages de Corneille, ses Cléopâtre, ses Nicomède, ne l'attirent à eux, ils ne séduisent et ils ne retiennent son imagination, qu'autant qu'ils sortent de « l'ordre commun », et, pour ainsi parler, qu'ils s'exceptent, qu'ils s'isolent du train des mœurs ordinaires et du

caractère général de l'humanité. Qu'on ne lui parle donc point, comme on ferait à Racine, de peindre ces passions de l'amour, dont il est vrai sans doute que les effets sont quelquefois extraordinaires, mais qui ne laissent pas d'être les plus ordinaires, les plus universelles, et, conséquemment, les plus « communes » de toutes ! Qui n'a aimé ou qui n'aimera ? et qui ne retrouvera quelque chose au moins de lui-même dans Hermione ou dans Roxane, dans Pyrrhus ou dans Xipharès ? Mais l'âme de Chimène ou celle du jeune Horace, l'âme de Cléopâtre ou celle de Rodogune, l'âme de Léontine dans *Héraclius* ou l'âme de Rodelinde dans *Pertharite*, voilà des âmes comme il y en a peu ; en vérité, voilà des âmes comme on ne croirait pas aisément qu'il en eût existé, voilà des âmes « peu communes » !

Il en découle plusieurs conséquences, et entre autres celle-ci, que la psychologie, telle du moins que nous l'entendons, fait habituellement défaut dans la plupart des tragédies de Corneille, ou, si l'on aimait mieux cette façon de dire, que ses personnages ont encore une allure tout épique. Heine en a fait quelque part la juste remarque ; et notre Le Sage, en son *Gil Blas*, l'avait faite avant lui, quand il louait, d'une expression assez bizarre, la « douceur purgée d'épique » de la tragédie de Racine. Au lieu de se former, de se développer et de se composer d'acte en acte sous nos yeux, les personnages de Corneille sont d'abord tout ce qu'ils sont et, comme les héros d'Homère ou de nos *Chansons de geste*, on pourrait les caractériser d'un seul mot : don Diègue « à la barbe fleurie », ou Cléopâtre « fertile en ruses ». Il s'ensuit également que, dans le théâtre de

Corneille, les caractères se subordonnent toujours aux situations, dont le choix fait visiblement la première préoccupation du poète. *Héraclius* et *Rodogune* en sont de remarquables exemples. Ce qui l'a frappé dans l'un et dans l'autre sujet, c'est la situation du tyran Phocas, ne sachant en qui, d'Héraclius ou de Martian, reconnaître son fils :

> Devine, si tu peux, et choisis, si tu l'oses ;

et c'est aussi la situation d'Antiochus et de son frère entre une femme et une fiancée, Rodogune, qui met sa main au prix du meurtre de leur mère, tandis que cette mère, de son côté, met la succession du trône de Syrie au prix de l'assassinat de Rodogune. On pourrait encore dire quelque chose de plus : la beauté d'une seule scène, vraiment forte et extraordinaire, est souvent pour Corneille l'unique raison qui détermine le choix de son sujet. *Rodogune* est tout entière dans la grande scène du cinquième acte, au point que quatre actes et demi ne semblent avoir d'autre objet que de préparer cette scène finale et de lui faire en quelque sorte rendre tout ce que l'idée en contenait d'émotion, de terreur et d'horreur. Il n'est pas inutile d'observer en passant que *Ruy Blas* est machiné ou « truqué », si nous l'osons dire, de la même manière. « Voilà une belle situation, disent quelquefois à leurs jeunes confrères les vétérans du théâtre, mais, comment en sortirons-nous ? » Corneille, lui, comme Hugo, en est sorti avant d'y être entré ; et il n'y entre que pour en sortir.

b) Si cependant la force et la hardiesse étaient les

seules qualités de l'imagination de Corneille, non seulement il n'y aurait rien de plus dans ses tragédies que ce que nous venons de dire, mais, comme le théâtre de Hugo, puisque nous venons de les comparer, son théâtre tendrait constamment au mélodrame. Mais, autant qu'il l'avait hardie, il a eu l'imagination *noble*, *haute*, *héroïque*. Cela veut dire que dans l'extraordinaire et dans le romanesque l'instinct de Corneille préfère ce qui est noble à ce qui est bas, ce qui exalte l'âme à ce qui la déprime, et généralement enfin ce qui fait les héros à ce qui fait les monstres. On a dit à ce propos, et personne avec plus d'exagération que V. de Laprade, que le principe du théâtre cornélien serait le triomphe du devoir sur la passion. Si cela n'est déjà qu'à moitié vrai du *Cid*, rien ne l'est moins d'*Horace*, — où je ne pense pas que le « devoir » d'Horace fût d'égorger sa sœur Camille; — ni de *Polyeucte*, dont le « devoir » serait de triompher de sa passion du martyre; et rien n'est plus faux de *Cinna* même, de *Théodore*, de *Rodogune*, d'*Héraclius*, de *Nicomède*, où nous ne voyons plus en lutte les unes contre les autres que des passions, des ambitions, des jalousies, des haines, des vengeances. Ce qui est plus vrai, ce qui l'est même absolument, et ce qu'il faut dire, c'est que le théâtre de Corneille est la glorification ou l'apothéose de la volonté.

> J'avais part à l'affront, j'en ai cherché l'auteur,
> Je l'ai vu, j'ai vengé mon honneur et mon père,
> *Je le ferais encor, si j'avais à le faire...*

Ainsi s'écrie Rodrigue; et Auguste, à son tour :

Je suis maître de moi, comme de l'univers :
Je le suis, je veux l'être. O siècles, ô mémoire,
Conservez à jamais ma dernière victoire !

Pareillement Polyeucte :

J'ai profané leur temple et brisé leurs autels,
Je le ferais encor, si j'avais à le faire,
Même aux yeux de Félix, même aux yeux de Sévère,
Même aux yeux du Sénat, aux yeux de l'Empereur.

C'est le contraire de ce qui se passe chez les héros de la tragédie de Racine, victimes accoutumées d'une espèce de fatalité passionnelle; et le contraire surtout de ce que nous observons chez les héros du drame romantique un *Ruy Blas* ou un *Hernani*, agents et victimes à la fois d'un destin qu'ils ne gouvernent pas :

... tu me crois peut-être
Un homme comme sont tous les autres, un être
Intelligent, qui court droit au but qu'il rêva.
Détrompe-toi : je suis une force qui va,
Agent aveugle et sourd de mystères funèbres,
Une âme de malheur faite avec des ténèbres.
Où vais-je? Je ne sais, mais je me sens poussé
D'un souffle impétueux...

Ainsi parle Hernani. Les héros de Corneille, eux, se font gloire de savoir où ils vont, et même, quand par hasard ils sont bien obligés de subir les événements, on les voit mettre encore un entêtement sublime à soutenir que ce sont eux qui les ont ainsi faits, dirigés et voulus.

C'est à cette glorification de la volonté qu'il convient de rapporter, comme à leur origine, quelques traits bien connus du drame cornélien. Pourquoi Corneille, par exemple, a-t-il affecté ce mépris que l'on sait des passions de l'amour ? Nous en avons déjà dit l'une des rai-

sons : c'est qu'elles sont, de toutes les passions, les plus ordinaires ou les plus communes. Mais c'est surtout qu'elles sont les plus fatales, celles dont il semble bien que nous ayons le moins en notre puissance les commencements, la conduite et la fin. Nous aimons sans le vouloir et même sans savoir pourquoi. Les héros de Corneille, en général, considèrent donc l'amour comme une faiblesse indigne d'eux, en sorte qu'en s'y laissant aller ils se prennent eux-mêmes en pitié, pour ne pas dire en mépris, et dont ils ne suivent les mouvements qu'en essayant de se persuader que le destin des empires en dépend. C'est d'ailleurs un degré de conformité de plus qu'ils ont avec la réalité de l'histoire. Car, quelques Antoine ont bien pu s'oublier dans les bras de leur Cléopâtre, mais justement ce sont les Antoine! Et, au contraire, quelle femme a jamais arrêté dans leur course impétueuse les César, les Octave, les Richelieu, les Cromwell ou les Napoléon?

N'est-ce pas comme si l'on disait que ce mépris des passions de l'amour inclinait presque nécessairement la tragédie de Corneille vers la tragédie politique? Ces dissertations d'État, si l'on peut ainsi dire, qui ne sont assez souvent qu'un ornement dans la tragédie de Racine, dans *Mithridate*, par exemple, ou qu'un placage dans le drame de Victor Hugo, dans *Hernani* ou dans *Ruy Blas*, elles sont devenues comme inhérentes à la constitution intime du drame cornélien. La politique n'est-elle pas le domaine propre, et comme le lieu de l'exercice de la volonté? C'est la volonté qui mène le train de l'histoire, et non pas la sensibilité, ni même l'intelligence. De là le plaisir que prennent les per-

sonnages de Corneille, — Auguste et Cinna, Rodogune et Cléopâtre, Phocas et Léontine, Nicomède et Prusias, — à développer tout au long, et quelquefois interminablement, les mobiles de leurs résolutions. La force de leur volonté s'accroît ou se double ainsi de l'autorité de leurs raisonnements. En s'énumérant à eux-mêmes toutes les raisons qu'ils ont d'agir d'une certaine manière, ils s'enlèvent l'une après l'autre celles qu'ils auraient de ne pas agir, ou d'agir autrement; ils les anéantissent; ils ne laissent plus de place qu'au déploiement de la volonté. Mieux que cela et davantage : ils en arrivent, on le verra bientôt, à vouloir pour vouloir, pour le seul plaisir de se sentir maîtres d'eux-mêmes autant que des autres, et — comme déjà dans *Rodogune* ou dans *Héraclius* — à commettre des crimes dont l'unique objet semble être de démontrer qu'il n'existe ni instincts, ni passions, ni sentiments, dont une volonté ne puisse réussir à se rendre maîtresse.

Par là s'explique encore cette tension des sentiments au maximum de puissance, qui caractérise les personnages de ce théâtre. Les événements y apparaissent toujours comme les conséquences des résolutions des héros. Prenez *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Rodogune* : rien ou presque rien n'y arrive que du fait ou du gré des acteurs du drame. Il ne dépendait que d'Auguste, *s'il l'eût voulu*, de punir Cinna au lieu de l'absoudre; il ne dépendrait que de Polyeucte, *s'il le voulait*, de continuer de vivre avec Pauline. Quoi qu'il puisse advenir, de quelque trahison que le sort menace les héros cornéliens ou de quelque coup qu'il les frappe, ils y répondent, et, en y répondant, ils l'obligent, pour les vaincre, à leur donner

un nouvel assaut. Leur volonté fait ce miracle, qu'immobilisés comme ils sont dans leur héroïque attitude, cependant et pour cela même, autour d'eux tout agit, tout se remue, tout marche. La volonté est le seul ressort de l'action.

C'est ce qui fait en même temps la valeur morale singulière ou unique de ce théâtre. Mettre en effet l'action dramatique dans la dépendance de la volonté des acteurs du drame, c'est diminuer la part des circonstances, et conséquemment, et en premier lieu, c'est l'idéaliser. Mais en second lieu, dans la vie réelle, nous sommes si peu les maîtres de notre destinée, tant d'accidents ou d'incidents surviennent qui contrarient nos résolutions, et surtout, la plupart du temps, il est si difficile, si pénible et si coûteux de vouloir, que le spectacle seul d'une volonté qui se déploie sous sa loi a toujours quelque chose qui impose. C'est ce que savait bien Corneille, quand, parlant de sa Cléopâtre, il disait qu'à la vérité c'était un monstre que la reine de Syrie, mais « qu'elle accompagnait son crime d'une grandeur d'âme qui avait quelque chose de si haut qu'en même temps qu'on détestait ses actions on admirait cependant la source dont elles partent ». Et il avait raison, ou du moins, pour ne rien dire de trop, il n'avait pas entièrement tort. Quoique personne peut-être au monde, non pas même, je crois, les dramaturges anglais de la Renaissance, Ford ou Webster, n'ait mis de pareils monstres à la scène, — la Cléopâtre de sa *Rodogune*, Marcelle dans *Théodore*, ou Léontine dans *Héraclius*, — cependant son théâtre, ou du moins l'impression qui se dégage de son théâtre, est morale. Cela ne tient-il pas à

ce que la volonté, pour conquérir la plénitude de son pouvoir, doit commencer par détruire en nous l'attrait des plaisirs auxquels se ruent habituellement les hommes, et qui n'ont pas généralement pour effet de les élever?

Enfin ce désir de faire triompher la volonté doit compter parmi les éléments de l'éloquence propre à Corneille et à ses héros. Qu'ils veuillent se vaincre eux-mêmes, ou convaincre les autres, ils doivent toujours argumenter. La sensibilité s'exprime par le lyrisme, la volonté se traduit en langage oratoire. Aussi les personnages cornéliens se complaisent-ils en longs discours. Ils aiment ces syllogismes heureux, qui raniment leur volonté défaillante, ces dilemmes vainqueurs qui triomphent de leurs hésitations, ces périodes sonores qui glorifient ou justifient leurs actes, et par lesquelles ils tâchent de se concilier l'opinion, à moins qu'ils ne s'obstinent à la braver. Bien plus, il leur arrive fréquemment de vouloir que leurs propres victimes les approuvent. C'est ainsi que Rodrigue veut faire convenir Chimène qu'il a dû tuer le comte de Gormas; Horace veut faire convenir Curiace que son devoir est de l'égorger; Émilie veut faire convenir Auguste qu'elle a dû conspirer contre lui; Cléopâtre veut fait convenir ses fils qu'ils doivent la débarrasser de Rodogune. Il est donc naturel et, pour ainsi dire, nécessaire, que Corneille, en même temps qu'un poète, soit un orateur.

Ajoutons encore, toujours à titre de conséquence, que personne n'a eu au même degré que Corneille l'art d'épuiser les sujets, d'en tirer tout ce qu'ils sont capables de donner. Corneille s'en rendait bien compte

lui-même, et il le déclare dans la Préface de *Rodogune*. A lire ses tragédies, il semble d'acte en acte que l'on se sente soulevé dans une sphère supérieure, et quand on croit que Corneille a tout dit, on s'aperçoit qu'il lui reste encore quelque chose à dire. C'est là, à proprement parler, une vertu de dialecticien.

Ainsi la noblesse de son imagination en règle la hardiesse; il a le goût des situations violentes et extraordinaires, mais il n'y engage communément que des âmes passionnées et extraordinaires comme elles; il croit enfin que nous sommes les maîtres de nos destinées, et de cette croyance résulte cet aspect de grandeur qui est celui de son théâtre entier.

c) Malheureusement il a l'imagination *processive* et *chicanière*, c'est-à-dire qu'il a en lui du Bas-Normand peut-être, si toutefois les Bas-Normands méritent la réputation qu'on leur a faite; et certainement il a du casuiste, beaucoup de casuiste.

Ne le lui reprochons pas trop : la vie n'est pas simple, et la morale est souvent plus compliquée qu'on ne le croit. Entre Pauline, et son Dieu qui l'appelle, où est le devoir de Polyeucte? Évidemment c'est ce qu'il n'y a pas moyen de décider sans parler beaucoup, sans distinguer, sans épiloguer, ni par suite sans faire un peu de casuistique. Il n'en est pas précisément de la casuistique comme du mysticisme : elle n'est pas née au désert, ou dans une cellule de moine, et ce ne sont même pas les confesseurs qui l'ont inventée : elle est née de la difficulté qu'il y a souvent de connaître son devoir, et, par exemple, de décider, dans un cas comme celui de Rodrigue, si

L'on doit à sa maîtresse aussi bien qu'à son père.

Ce qu'il y a d'ailleurs de plus certain encore, c'est que peu de drames sont plus intéressants que ceux qui roulent, comme *Le Cid* précisément ou comme *Polyeucte*, sur quelque cas de conscience, sur quelqu'une de ces questions qui intéressent l'humanité tout entière. Mais ce qui n'est pas moins certain, c'est que ce seul conflit — intérêt contre passion, passion contre devoir, devoir contre devoir — fait tout le drame ; et que Corneille n'est nulle part plus éloquent, plus dramatique que dans les stances du Cid, et dans le monologue d'Auguste.

Ce qui est plus grave et ce qui risquait de l'entraîner plus loin, c'est le goût qui suit de là pour les complications de l'intrigue, pour les « espèces rares », comme en cherchent les jurisconsultes et les casuistes. La pente est glissante, et elle est presque inévitable. On veut d'abord des « espèces » qui soient belles et « illustres », pour emprunter l'expression de Corneille ; on en veut bientôt qui soient « singulières » ; d'où l'on ne tarde pas à passer aux bizarres et même aux immorales. C'est ce qui est arrivé aux Sanchez et aux Escobar, quand, dans leurs énormes in-folio, avec une liberté de langage qui n'est égalée que par leur déplorable fécondité d'imagination, ils ont formulé de si jolies « questions ». Corneille tout de même. Des situations déjà compliquées et obscures, il aime à les compliquer encore, et il se réjouit naïvement de les avoir rendues plus obscures. Se rappelle-t-on les derniers mots de l'*Examen* qu'il a fait de son *Héraclius*? « Ce poème est si embarrassé qu'il demande une merveilleuse attention. J'ai vu de fort bons esprits, et des personnes les plus qualifiées de la cour, se plaindre de ce que la représentation fatiguait l'esprit autant qu'une

étude sérieuse. Elle n'a pas laissé de plaire; mais je crois qu'il l'a fallu voir plus d'une fois pour en remporter une intelligence entière ». On ne saurait sans doute se mirer plus complaisamment dans ses propres défauts. Extraordinaires par le choix des sujets, comme aussi par la qualité des âmes qu'il y mêle, ses intrigues ne le sont pas moins par la complexité qu'il aime à y introduire. L'histoire ne lui suffit pas : il fait sur elle des « entreprises! » Et l'entreprise est quelquefois heureuse : par exemple, lorsqu'il introduit le personnage de Sabine dans son *Horace*, ou celui de Sévère dans son *Polyeucte*; mais elle l'est aussi quelquefois moins; et il arrive qu'elle soit tout à fait malheureuse.

Enfin, et en même temps qu'il complique les situations, il complique aussi les motifs, selon la remarque de Schlegel; et il en vient, lui, l'auteur du *Cid* et de *Polyeucte*, sous prétexte de profondeur et de maximes d'État, à soutenir sur la scène des théories presque plus immorales que celles de Machiavel. Son affectation d'immoralité n'est peut-être rien de plus, dans les discours de *Rodogune* ou d'*Héraclius*, qu'une complication de motifs analogue et correspondante à la complication des intrigues. Corneille n'est pas simple; on ne l'était pas de son temps; et la simplicité qui lui manquait, ce n'était pas sans doute le commerce des Espagnols ou celui de Sénèque et de Lucain qui pouvait lui en donner le goût. On aime d'ailleurs à faire ce que l'on fait bien; et rien ne lui avait mieux réussi, dès le temps du *Cid* même, auprès de ses admirateurs, que ces longs développements d'idées où il épuisait le thème qu'il s'était proposé. Son « machiavélisme » n'a pas de plus

vraisemblable explication, ni peut-être d'autre origine. Seulement, à mesure qu'il se laisse entraîner à la séduction de sa propre subtilité, à mesure aussi s'éloigne-t-il de la vérité et de la vie. C'est ce que nous allons voir en étudiant ses derniers ouvrages. Concluons seulement ici que son système dramatique, suite de son imagination, veut des situations extraordinaires, parce que cette imagination est forte; parce qu'elle est noble, Corneille y exalte la liberté, la volonté; et, parce qu'elle est subtile, il invente maintes complications. Il faut admirer ces qualités dans les chefs-d'œuvre, avant de les voir, dans les dernières pièces, se tourner en autant de défauts, la subtilité y devenant sophistique, la force s'exagérant parfois jusqu'au ridicule, et la noblesse se changeant en déclamation, en emphase, en enflure.

III. — Les dernières œuvres de Corneille.

Nous arrivons maintenant aux dernières œuvres de Corneille, dont il nous reste à examiner le rapport avec celles qui les ont précédées, dans quelle mesure elles confirment ou elles contredisent l'idée que nous avons essayé de nous faire du génie de Corneille, et si enfin, comme ses comédies, elles ne vaudraient pas mieux que le discrédit et le paresseux oubli dans lequel elles sont tombées.

Don Sanche (1650), qui suivit *Héraclius*, est une comédie héroïque dans le goût espagnol, d'un genre assez analogue à la plupart des tragi-comédies de Rotrou, — c'est-à-dire, en réalité, une comédie roma-

nesque, — et, à vrai dire, je ne comprends guère l'estime qu'on en fait. Le développement en est vide de toute autre chose que de certaines déclamations sur la condition des reines et des soldats de fortune, et sur le point d'honneur qui les empêche de s'unir. « Le sujet — dit Corneille lui-même — n'a pas grand artifice. C'est un inconnu, assez honnête homme pour se faire aimer de deux reines. L'inégalité des conditions met un obstacle au bien qu'elles lui veulent durant quatre actes et demi; et quand il faut de nécessité finir la pièce, un bon homme semble tomber des nues pour faire développer le secret de sa naissance, qui le rend mari de l'une, en le faisant reconnaître pour le frère de l'autre :

Hæc eadem a summo exspectes minimoque poeta. »

Il en résulte une froideur mortelle, que Voltaire, dans son *Commentaire*, reconnaît bien ; et toutefois il admire beaucoup le sujet : « Ç'eût été, dit-il, un très beau sujet qu'un soldat de fortune qui rétablit sur le trône sa mère et sa maîtresse sans les connaître. » — Oui, mais il eût fallu que ce soldat de fortune, comme le Cid par exemple, ou tel autre que vous voudrez, eût été consacré par l'histoire ou par la légende, et que de son succès dépendît un autre événement que la prospérité de la Castille ou de l'Aragon; il eût fallu aussi qu'il eût quelque chose d'humain.

Nicomède (1651) vaut mieux : sous le titre de tragédie, c'est un mélange assez curieux de grandeur et de familiarité; le dénouement en est assez surprenant, et il ne manque pas entre les deux frères d'occasions à de

beaux développements ; — mais la note comique, qu'introduit Prusias, n'est-elle pas un peu déplaisante?

Pertharite, roi des Lombards (1653), mérita son échec. — Et cependant cette pièce contient la principale idée d'*Andromaque* (Grimoald = Pyrrhus, Rodelinde = Andromaque). Mais, en présence de cette situation, Racine a choisi dans l'histoire le milieu, le temps, où elle deviendrait particulièrement poétique et dramatique; Corneille s'est contenté de la mettre telle quelle à la scène. C'est justement dans cette différence d'aptitude à sentir les convenances d'un sujet que résident le goût tant vanté de Racine et le manque de goût de Corneille.

Il quitta le théâtre, blessé jusqu'au fond du cœur par l'échec de *Pertharite*. Mazarin profita de son silence pour lui supprimer sa pension, et sans doute ce coup ne lui fut pas moins sensible que l'autre. Car ce grand homme aimait la gloire, mais une gloire sonnante et trébuchante, en bonnes espèces ayant cours; il nous le dit assez crûment, tant en prose qu'en vers, dans ses *Epîtres* et dans ses *Dédicaces*. Et ce qui n'est pas moins certain, c'est qu'en 1657, lorsque le surintendant Fouquet commença de faire pleuvoir sur les gens de lettres des libéralités qui ne lui coûtaient guère, Corneille, par l'intermédiaire de Pellisson, s'empressa de solliciter une audience, qui fut presque aussitôt suivie du rétablissement de sa pension. On y mit seulement pour condition qu'il reviendrait au théâtre, ce qui était sans doute répondre à son vœu le plus cher ; et, nous dit Fontenelle, « afin de lui ôter toutes les excuses qu'il aurait pu tirer de la difficulté de trouver des sujets », ce fut Fouquet en personne qui lui en proposa jusqu'à trois. Nous ne savons

pas quel était le premier, quant au second il ne le traita point, mais en bon parent il s'empressa de le déléguer à Thomas, son petit frère ; le troisième, enfin, était celui d'*Œdipe*, qu'il écrivit en deux mois, et qui parut sur la scène au commencement de 1659. Dans une épître à Fouquet, Corneille lui dédiait sa pièce et déployait son ingéniosité à se vieillir pour expliquer ses insuccès :

> Depuis que je t'ai vu, je ne vois plus mes rides,
> . . . .
> Tu me verras le même, et je te ferai dire
> Que dix lustres et plus n'ont pas tout emporté
> Cet assemblage heureux de force et de clarté.
> . . . .

Il n'avait en réalité que cinquante-trois ans, c'est-à-dire six ans de plus que La Fontaine publiant ses premières *Fables* (1668), treize ans de moins que Voltaire écrivant *Candide* (1760), l'âge de Rousseau écrivant la *Nouvelle Héloïse*, l'*Emile*, et le *Contrat Social*. Convenons-en, cette Epître est assez plate, et les beaux vers qui s'y rencontrent n'en font que mieux ressortir la médiocrité de sentiments.

Œdipe est l'une des plus mauvaises pièces de Corneille, et ce fut l'un de ses plus grands succès. Non seulement on y courut en foule ; mais la tragédie s'inscrivit au répertoire ; et, de 1680 à 1700, par exemple, nous voyons qu'elle eut cinquante-six représentations, ce qui fait un peu moins que *Rodogune*, mais, en revanche, beaucoup plus que *Polyeucte*.

Si l'on veut juger de ce qui fait, à nos yeux, le grand mérite de cette pièce, il faut le chercher dans la tirade

célèbre, caractéristique de la formule dont nous avons marqué le théâtre de Corneille :

THÉSÉE.

Quoi? la nécessité des vertus et des vices
D'un astre impérieux doit suivre les caprices!
. . . .
L'âme est donc tout esclave : une loi souveraine
Vers le bien et le mal incessamment l'entraîne;
Et nous ne recevons ni crainte ni désir
De cette liberté qui n'a rien à choisir,
Attachés sans relâche à cet ordre sublime,
Vertueux sans mérite, et vicieux sans crime.
. . . .
D'un tel aveuglement daignez me dispenser :
Le ciel, juste à punir, juste à récompenser,
Pour rendre aux actions leur peine ou leur salaire,
Doit nous offrir son aide, et puis nous laisser faire.

Mais ce n'est pas là ce que les contemporains admirèrent dans la pièce. Ils y applaudirent l'ingéniosité malheureuse avec laquelle l'auteur avait tissu, dans la fable grecque, l'épisode des amours de Thésée et de Dircé. Un temps venait de finir alors, avec les dernières agitations de la Fronde, un autre commençait, et on sentait venir le « siècle de Louis XIV ». C'étaient maintenant d'autres goûts, d'autres mœurs, d'autres exigences. Les dames, qui jusqu'alors n'avaient guère fréquenté le théâtre, commençaient à s'y montrer. Aussi bien, le succès du *Timocrate* et de la *Bérénice* de Thomas Corneille, celui de la *Stratonice* et de l'*Amalazonthe* de Quinault, avaient-ils averti l'auteur du *Cid* et de *Cinna*. On ne voulait plus rien désormais que de poli, que de joli, que de tendre. Puisqu'il fallait du sang dans la tragédie, on s'y résignait, mais on demandait aussi de l'amour, —

une imitation ou une ombre de l'amour, — de la galanterie, du romanesque. Avide comme il l'était de gloire et d'argent, Corneille suivit la mode. Pour flatter le goût du public et de la jeune cour, il introduisit dans son *Œdipe* ce fâcheux épisode; il réussit, et c'est pour n'en pas perdre les profits et le plaisir qu'à dater de son *Œdipe* l'amour et la galanterie vont occuper la place qu'ils tiennent, — et qui est presque la principale, — dans les tragédies de sa dernière manière.

Il n'y aurait rien à dire de la *Toison d'Or*, qui n'est, comme *Andromède*, qu'une tragédie à machines, s'il ne convenait d'observer en passant que les sujets grecs, où devait triompher Racine, ont généralement plutôt été défavorables à Corneille. Aussi est-ce avec satisfaction qu'on le voit, dans son *Sertorius* (1662), dans sa *Sophonisbe* (1663), dans son *Othon* (1664), revenir à l'histoire romaine, aux événemens connus, et à ses sources ordinaires, Plutarque, Tite-Live, Tacite.

Seulement, et selon son habitude aussi, dans ces sujets connus, Corneille introduit, pour les compliquer, des personnages de son cru, qu'il aurait parfaitement le droit d'y introduire, si ce n'étaient des femmes en général, et si ce n'était sa prétention déclarée d'observer en dépit d'elles toute la grandeur et la majesté de l'histoire.

On a beaucoup vanté, sur sa parole, dans ses tragédies romaines, cette vérité des mœurs ou de la couleur locale, et lui-même reprochait à Racine, quelques années plus tard, que ses Turcs n'en étaient point, ni ses Romains, ni ses Grecs; et nous, pour nous prononcer, nous voudrions savoir ce que savent eux-mêmes du carac-

tère d'un Bithynien ceux qui l'admirent dans *Nicomède*, ou des mœurs des Lombards ceux qui les trouvent si fidèlement rendues dans *Pertharite*; mais quand Corneille nous fait voir Othon galant et Attila dameret, que saurait-on imaginer qui les défigurât davantage?

Attila fut joué en 1667, l'année d'*Andromaque* et de *Tartufe*! Et *Pulchérie*, en 1672, l'année de *Bajazet* et des *Femmes Savantes*! On ne connaît guère d'*Attila* que l'épigramme de Boileau, où Corneille, d'après une légende peu croyable aurait vu un éloge; et l'on ne connaît rien de *Pulchérie*. Sans vouloir réhabiliter *Attila* comme on l'a fait, il faut convenir qu'il s'y rencontre quelques beaux vers, quelques traits de grandeur sauvage, et une intelligence assez fine de ce que l'histoire nous enseigne sur le personnage, sur son mélange de barbarie et d'esprit politique. Malheureusement ces traits sont gâtés par la galanterie prêtée au héros, et par des passages et un dénouement bizarres, comme la description du saignement de nez d'Attila, dans l'avant-dernière scène :

> ... le sang qui bouillonne
> Forme un si gros torrent, que lui-même il s'étonne.
> Tout surpris qu'il en est : « S'il ne veut s'arrêter,
> Dit-il, on me paiera ce qu'il m'en va coûter. »

Pulchérie, quoique datant de cinq ans plus tard, vaut mieux et rappelle quelque chose de *Nicomède*. C'est aussi une comédie héroïque. Le thème en est singulier, et là-dessus pourtant Corneille a écrit une des pièces les plus agréables de sa vieillesse. On apprécia beaucoup le rôle de Martian, vieillard amoureux qui n'ose avouer son amour : il est, en effet, ainsi que celui de sa fille Jus-

tine, tracé avec assez de charme et de vérité. Fontenelle prétend que Corneille s'y est représenté lui-même.

Voici une scène de double aveu, du père et de la fille, relevée par quelques traits d'aimable familiarité (acte II, sc. I).

MARTIAN.

Hélas, ma fille, quel mystère
T'oblige à soupirer de ce que dit un père?

JUSTINE.

L'image de l'empire en de si jeunes mains
M'a tiré ce soupir pour l'État que je plains.

MARTIAN.

Pour l'intérêt public rarement on soupire,
Si quelque ennui secret n'y mêle son martyre :
L'un se cache sous l'autre, et fait un faux éclat;
Et jamais, à ton âge, on ne plaignit l'État.

JUSTINE.

A mon âge, un soupir semble dire qu'on aime :
Cependant vous avez soupiré tout de même,
Seigneur; et si j'osais vous le dire à mon tour...

MARTIAN.

Ce n'est point de mon âge à soupirer d'amour,
Je le sais; mais enfin chacun a sa faiblesse.
Aimerais-tu Léon?

JUSTINE.

Aimez-vous la princesse?

Nous ne dirons rien d'*Agésilas* (1666), de *Tite et Bérénice* (1670), non plus que de *Suréna* (1674), qui n'ont rien qui puisse fixer l'attention du critique.

Dans quels traits généraux pouvons-nous, maintenant que nous en avons quelque idée, définir le caractère de

ces pièces? Reportons-nous à ce que nous disions de la forme d'imagination particulière à Corneille. « Processive, chicanière, encline à la casuistique, » elle fait de tous les personnages des avocats, qui argumentent en faveur d'un parti ou d'une thèse. En outre, le « machiavélisme des motifs » s'épanouit désormais. Écoutez Rodelinde, dans *Pertharite* :

Je me rends, Grimoald, mais non pas à la force :
Le titre que tu prends m'est une douce amorce,
Et s'empare si bien de mon affection,
Qu'elle ne veut de toi qu'une condition :
Si je n'ai pu t'aimer et juste et magnanime,
Quand tu deviens tyran, je t'aime dans le crime;
Et pour moi ton hymen est un souverain bien,
S'il rend ton nom infâme aussi bien que le mien.

Ou Vinius, dans *Othon* :

VINIUS (à Plautine).

Que tu vois mal encor ce que c'est que l'empire!

. . . .

Prends le sceptre aux dépens de qui succombera,
Et règne sans scrupule avec qui règnera.

PLAUTINE.

Que votre politique a d'étranges maximes!

. . . .

Ou encore Attila lui-même :

Ils ne sont pas venus, nos deux rois?...

. . . .

OCTAR.

Mais, Seigneur, quel besoin de les en consulter?
Pourquoi de votre hymen les prendre pour arbitres?
. . . .

ATTILA.

J'en puis résoudre seul, Octar, et les appelle,
Non sans aucun espoir de lumière nouvelle :
Je crois voir avant eux ce qu'ils m'éclairciront,
Et m'être déjà dit tout ce qu'ils me diront;
Mais de ces deux partis lequel que je préfère,
Sa gloire est un affront pour l'autre, et pour son frère;
Et je veux attirer d'un si juste courroux
Sur l'auteur du conseil les plus dangereux coups,
Assurer une excuse à ce manque d'estime,
Pouvoir, s'il est besoin, livrer une victime;
Et c'est ce qui m'oblige à consulter ces rois,
Pour faire à leurs périls éclater ce grand choix;
Car enfin j'aimerais un prétexte à leur perte...

On voit avec quelle insistance Corneille épuise les situations, quelque invraisemblables, quelque monstrueuses qu'elles puissent être.

La *noblesse* et la *grandeur* dégénèrent lentement en affectation, en enflure, en inhumanité, — pour finir en procédé pur et simple. Désormais, Corneille multiplie les maximes d'État. Il se croit un grand politique.

Est-il vrai que le maréchal de Grammont ait appelé *Othon* « le bréviaire des rois », et que Turenne ait demandé, en sortant de voir jouer *Sertorius*, où Corneille « avait appris l'art de la guerre »? Je ne dirai pas qu'ils se moquaient, mais je voudrais avoir de bons garants qu'ils ont prononcé les paroles qu'on leur prête; et après cela, quand j'en aurais, je me permettrais encore de ne partager point leur avis. La politique de Corneille, qui

n'est et qui ne pouvait être, dans ses meilleures tragédies, dans sa *Rodogune* ou dans son *Cinna*, que de la rhétorique, — de la très belle rhétorique, mais enfin de la rhétorique, — n'est, à vrai dire, dans ses dernières œuvres, dans son *Othon* ou dans son *Sertorius*, que de la déclamation. Que si, de loin en loin, nourri qu'il est de ses auteurs, de Tite-Live et de Lucain, de Tacite et de Plutarque, il a rencontré pour nous peindre la décadence romaine des traits éloquents et profonds, ce n'est pas là de la politique, et je ne pense pas non plus qu'on veuille faire consister la sienne dans le naïf étalage de son « machiavélisme » :

> Tous les crimes d'État qu'on fait pour la couronne,
> Le ciel nous en absout, alors qu'il nous la donne;

ou encore :

> Pour tout autre que lui je sais comment s'explique
> La règle de la vraie et saine politique :
> Aussitôt qu'un sujet s'est rendu trop puissant,
> Encor qu'il soit sans crime, il n'est plus innocent.

Ce ne sont là que des lieux communs, des « sentences », comme on disait jadis. — Et le tort de Corneille, dans ses dernières tragédies, c'est de s'être, en cet ordre d'idées, pris lui-même au sérieux jusqu'à affecter sans cesse de prononcer des axiomes de politique, d'émettre sur l'art de régner des vues personnelles et profondes.

Ailleurs, la grandeur dégénère en enflure, si bien que tels vers de *Don Sanche* (acte II, sc. III) pourraient passer pour une caricature de certains vers du *Cid* :

> Consens-tu qu'on diffère, honneur? Le consens-tu?
> Cet ordre n'a-t-il rien qui souille ma vertu?

Et puis ces héros inhumains, sans naturel, n'obtiennent pas notre sympathie. Bossuet a semblé les définir, dans son oraison funèbre du prince de Condé, quand il a dit : « Loin de nous les héros sans humanité ! Ils pourront ravir les admirations et forcer les respects, comme font tous les objets extraordinaires, mais ils n'auront jamais les cœurs ». N'est-ce pas ainsi que se présente à nous l'Attila de Corneille ? Il semble même que cette inhumanité soit la résultante d'un procédé naturel à l'esprit du grand tragique. A partir d'un certain âge, il a renoncé à toute observation des mœurs, des habitudes, des goûts de son temps, en un mot de la réalité qui l'entourait. Toutes les fois qu'il met en scène un roi, il est, d'avance, entendu que le roi ne doit avoir rien de commun avec nous. De même, ses femmes sont des furies, — comme Balzac nommait déjà l'Émilie de *Cinna*, — qui n'ont plus rien de proprement féminin, ni même d'humain.

Enfin, et pour qu'il n'y ait pas une seule de ses qualités qui ne se tourne en défaut avec l'âge et la production, la *force d'imagination* l'égarant à la poursuite des événements extraordinaires devient chez lui non seulement une préoccupation, mais une obsession d'être neuf, et de l'être de la pire manière, en essayant de nous étonner plutôt que de nous intéresser, et en sacrifiant tout à cette préoccupation. Les préfaces de *Rodogune*, de *Don Sanche*, de *Nicomède*, d'*Othon*, en témoignent. Pour *Othon*, en particulier, il se vante d'avoir proposé une foule de mariages, sans en avoir fait aboutir aucun. Il a sans cesse l'air de nous dire : Voilà encore une idée que vous n'auriez pas eue. Aussi est-il induit d'abord à charger ses sujets de matière, comme le lui reprochera

Racine : au lieu de mettre le drame dans la psychologie, il le met dans l'aventure. — En second lieu, lui qui naguère expulsait de la tragédie les passions de l'amour, il fait appel à l'amour, pour compliquer les intrigues. Il n'y a, si l'on veut, qu'une intrigue d'amour dans *Sertorius*, et quelle singulière intrigue! Mais il y en a deux qui s'entre-croisent dans *Sophonisbe*; il y en a trois qui s'enchevêtrent dans *Othon*; il y en aura bientôt quatre dans *Attila*, si l'on fait attention qu'Attila en mène deux à lui seul; et peut-être qu'en comptant bien on en trouverait jusqu'à cinq! Qu'elles soient froides, et même glaciales, cela se conçoit aisément : Corneille approche maintenant de la soixantaine. Et puis, et surtout, ce bon père de famille, magistrat et notable habitant de Rouen, n'a pas connu l'amour, ce qui est pourtant utile pour le peindre; il ne l'a vu que dans les livres; il se l'est figuré tel qu'on le représentait dans les romans. Aussi les passions de l'amour, ou leur contrefaçon, pour mieux dire, en envahissant décidément le drame, n'y opèrent-elles pas du tout leur effet accoutumé, qui doit être d'abord de simplifier l'intrigue, en la débarrassant de tout ce qui n'est pas la peinture ou l'analyse des passions de l'amour; et, en second lieu, de l'humaniser, si l'on peut dire, en l'approchant d'une imitation plus fidèle de la nature et de la vie. Du moins, est-ce bien l'effet qu'on voit qu'elles ont produit dans la tragédie de Racine, dans la comédie de Molière, dans le mélodrame de Voltaire; et les raisons n'en sont pas difficiles à donner. Les passions de l'amour sont les plus générales de toutes, les plus diverses et les plus dramatiques. Mais, tout au contraire, vous diriez que leur peinture ait éloigné Corneille

de la réalité, et qu'ainsi les plus communes de toutes, qu'il avait lui-même dédaignées comme telles, et subordonnées à de plus rares, n'aient réussi qu'à le rengager de plus belle dans la recherche du compliqué, de l'invraisemblable, de l'extraordinaire.

D'autant plus qu'il va chercher — ou placer — ses héros amoureux chez les Lombards! Négligeant la grande histoire et la mythologie la plus connue, il s'adresse aux auteurs les plus obscurs de la décadence latine et de la barbarie du moyen âge; et il ne s'aperçoit pas, — en faisant dire à Attila (acte III, sc. I) :

> O beauté, qui te fais adorer en tous lieux,
> Cruel poison de l'âme, et doux charme des yeux,
> Que devient, quand tu veux, l'autorité suprême?

ou encore (acte III, sc. II, Attila, à Ildione) :

> Venir jusqu'en ma tente enlever mes hommages,
> Madame, c'est trop loin pousser vos avantages :
> Ne vous suffit-il point que le cœur soit à vous?

— qu'il fausse l'emploi de l'histoire et de la tragédie. Il nous oblige à nous demander : jusqu'à quel point la pièce est-elle vraie, jusqu'à quel point est-elle romanesque? Ce n'est ni de l'histoire, ni du roman, ce sont des héros de roman, tels que ceux dont Boileau s'est moqué dans son fameux *Dialogue*. Enfin la moralité de ces tragédies n'est pas applicable à un assez grand nombre de spectateurs. Les sentiments des héros sont trop particuliers, et l'on a tôt fait de s'en désintéresser.

Ce qui lui reste, cependant, au milieu de tous ses défauts, ce qui survit ou ce qui surnage encore, et ce

qui peut servir à expliquer, non seulement l'admiration des contemporains, mais aussi la nôtre, c'est le don du style, c'est la propriété et la fermeté de la langue, le nombre et la plénitude du vers, l'ampleur et la force de la période. Certainement, puisqu'il faut toujours en revenir à les comparer l'un à l'autre, je n'oserais pas dire que le style de Racine sente l'effort, mais il sent au moins l'artiste : la veine de Corneille, moins pure peut-être, est plus naturelle, plus abondante, plus inconsciente : aussi, entre Ronsard et Victor Hugo, nul n'a mieux écrit en vers. Nous lui ferions la partie trop belle, si nous allions chercher nos exemples dans ses chefs-d'œuvre, dans *Polyeucte* et dans *Rodogune* : non, c'est dans ses dernières tragédies qu'il faut les prendre, c'est dans *Attila*, par exemple, qu'il faut lire ce couplet d'Ildione (acte II, sc. VI) :

ILDIONE.

Il faut donc qu'avec vous tout à fait je m'explique.
Ecoutez; et surtout, Seigneur, plus de réplique.
Je vous aime : ce mot me coûte à prononcer;
Mais puisqu'il vous plaît tant, je veux bien m'y forcer.
Permettez toutefois que je vous die encore
Que si votre Attila de ce grand choix m'honore,
Je recevrai sa main d'un œil aussi content
Que si je me donnais ce que mon cœur prétend :
Non que de son amour je ne prenne un tel gage
Pour le dernier supplice et le dernier outrage,
Et que le dur effort d'un si cruel moment
Ne redouble ma haine et mon ressentiment;
Mais enfin mon devoir veut une déférence
Où même il ne soupçonne aucune répugnance.
Je l'épouserai donc, et réserve pour moi
La gloire de répondre à ce que je me dois.
J'ai ma part, comme un autre, à la haine publique
Qu'aime à semer partout son orgueil tyrannique;

Et le hais d'autant plus, que son ambition
A voulu s'asservir toute ma nation;
Qu'en dépit des traités et de tout leur mystère
Un tyran qui déjà s'est immolé son frère
Si jamais sa fureur ne redoutait plus rien,
Aurait peut-être peine à faire grâce au mien.
Si donc ce triste choix m'arrache à ce que j'aime,
S'il me livre à l'horreur qu'il me fait de lui-même,
S'il m'attache à la main qui veut tout saccager,
Voyez que d'intérêts, que de maux à venger!
Mon amour, et ma haine, et la cause commune,
Crieront à la vengeance, en voudront trois pour une;
Et comme j'aurai lors sa vie entre mes mains,
Il a lieu de me craindre autant que je vous plains.
Assez d'autres tyrans ont péri par leurs femmes :
Cette gloire aisément touche les grandes âmes,
Et de ce même coup qui brisera mes fers,
Il est beau que ma main venge tout l'univers.
Voilà quelle je suis, voilà ce que je pense,
Voilà ce que l'amour prépare à qui l'offense.
Vous, faites-moi justice; et songez mieux, Seigneur,
S'il faut me dire encor que je manque de cœur.

Pas une épithète à la rime; pas une métaphore, pas une périphrase, le discours le plus direct et le plus agissant; et pas un vers qui ne fasse un plaisir physique à prononcer; tous les mots portent, tous sont mis dans leur acception la plus familière, et, pour dire encore quelque chose de plus, c'est le naturel même au service des sentiments les plus faux et les plus exagérés. De même qu'il y en a, selon le mot célèbre de Fénelon, qui sont encore touchants, même quand ils font des pointes, ainsi Corneille, même quand il déclame, est encore éloquent, ou plutôt naturel; et ce n'est là, sans doute, ni sa moindre originalité, ni son moindre mérite. Je n'accorde même pas, comme on l'a trop répété, que ce style soit oratoire plutôt que poétique : c'est le style

dramatique, *aptum rebus agendis*, comme disait Horace, un style qui n'admet point le hors-d'œuvre; et ce n'est pas sans doute le style de la poésie lyrique, mais ce n'est pas non plus le style de la prose, et il est poétique dans la mesure où l'action souffre la poésie. Ce qu'on pourrait plutôt lui reprocher, c'est qu'il manque d'une certaine grâce, d'une certaine délicatesse, d'un certain art des nuances; le coloris de Corneille, si l'on peut ainsi dire, a quelque chose de trop uniforme, comme d'ailleurs ses sentiments ont quelque chose de trop tendu; mais il est poétique à sa manière, et je n'en veux d'autre preuve, comme je le disais plus haut, que le plaisir physique qu'on éprouve à le réciter.

Résumons-nous et concluons : il n'est pas vrai que Corneille ait créé le théâtre français; et, après l'avoir illustré, nous venons de voir qu'il l'aurait plutôt compromis; ni qu'il ait créé la langue de son temps : elle existait, et il allait falloir, après lui, l'abaisser de plusieurs tons, la dépouiller de son emphase et de sa préciosité. Mais ce qui est vrai, c'est qu'il a, le premier, rendu la tragédie et le vers français capables de porter la pensée, de discuter les grands intérêts, les problèmes vitaux de l'histoire et de la morale, qu'il a trouvé pour cela un style incomparable, et qu'en revêtant ces discussions de ce style, il nous a légué une des plus belles formes qu'il y ait de l'esprit français.

Lorsque Corneille parut, il y avait déjà plus de cent ans que l'on s'exerçait à penser, et qu'en vers comme en prose on n'y réussissait qu'à moitié. En vain pillait-on outrageusement les anciens; en vain dérobait-on à Lucrèce, à Virgile, à Horace, à Lucain, à Sénèque, ou aux

Italiens ou aux Espagnols, une « sentence » qu'on avait soin de mettre entre guillemets ou d'imprimer en italiques, pour attirer l'attention du lecteur! En vain, les prosateurs faisaient-ils passer tout Cicéron ou tout Plutarque dans leurs *Essais*, comme Montaigne! On ne les digérait pas et on ne parvenait pas à se les assimiler, à se les convertir, selon l'expression et le vœu de Du Bellay, « en sang et en nourriture ». De cette tutelle de l'antiquité, de cette imitation laborieuse et stérile jusqu'alors du grec et du latin, Corneille est, avec Descartes et avant même Descartes, le premier qui ait émancipé la langue et la pensée françaises.

En ce sens, parmi nos grands écrivains, on a eu raison de les nommer les premiers des modernes, les premiers qui aient donné à notre littérature sa marque originale, son caractère de nationalité. C'est par là que *Le Cid* comme le *Discours de la Méthode*, marque une date ou une époque dans l'histoire de la littérature et de l'esprit français. Ils ont délié la langue, encore embarrassée dans les dépouilles du latin; ils ont dénoué la pensée qui voulait être et ne le pouvait pas. En dehors de Richelieu, — qui n'a guère connu Descartes, — et presque contre lui, — puisqu'il a fait critiquer *Le Cid*, — la propre idée du grand ministre, quand il instituait son Académie française, ou l'une au moins de ses idées, qui n'était pas la moins ambitieuse, est réalisée maintenant. Car on pourra bien retraduire en latin le *Discours de la Méthode*, comme vingt ans plus tard les *Provinciales*; mais un pas décisif n'en a pas moins été fait. Maintenant il existe d'un bout à l'autre de l'Europe, entre tous ceux qui lisent et qui pensent, un nouvel et universel

instrument de communication et d'échange : c'est le français de Descartes, c'est surtout le français de Corneille, qui va chasser le latin des dernières positions qu'il occupe, présider, dès 1648, à la rédaction des traités d'alliance et de paix, et devenir enfin, pendant deux siècles, la langue presque unique des lettres, de la philosophie, de la science.

Mais en même temps que la langue, — et par une conséquence naturelle, quoique non pas nécessaire, puisqu'elle n'a pas toujours suivi, — Corneille a haussé, si je puis ainsi dire, l'âme française au-dessus d'elle-même. Le XVI[e] siècle l'avait essayé, celui de Ronsard et de Calvin, sinon celui de Rabelais et de Montaigne; mais il y avait presque moins réussi qu'à préparer l'universalité de la langue; et la licence italienne, en se mêlant au vieux courant gaulois, avait fait la fortune de ce genre de littérature dont le *Moyen de parvenir* et le *Cabinet satyrique* sont demeurés les tristes monuments. Aussi Corneille était-il trop modeste quand il se vantait d'avoir épuré les mœurs du théâtre. Il a fait autre chose et il a fait davantage : à cette société grossière et corrompue du temps ou plutôt de la cour de Henri IV et de Marie de Médicis, on peut dire qu'il est venu proposer un nouvel idéal, très voisin de celui des précieuses, plus élevé toutefois, et dont les excès ou les bizarreries ne sauraient nous faire méconnaître la réelle grandeur. Car un poète, et surtout un poète dramatique, n'est pas, ne peut pas être un prédicateur de vertu. Si Corneille nous a donc donné quelquefois le spectacle du triomphe du devoir sur la passion, nous n'avons plus besoin de répéter qu'il ne nous l'a pas donné toujours, ni dans tous ses chefs-d'œuvre.

Le point d'honneur, — chez lui comme chez les Espagnols — a manifesté souvent des exigences qu'il est permis d'appeler presque criminelles. Enfin, comme on l'a vu, la volonté même, en ne s'imposant d'autre obligation que celle de son propre exercice, est ou peut être souvent chez lui d'un dangereux exemple. Il n'est pas moins vrai qu'en touchant toutes ces cordes de l'honneur, du devoir et de la volonté, Corneille en a tiré des accents à l'unisson desquels vibre, non pas toujours ce qu'il y a de meilleur, mais assurément ce qu'il y a de plus noble en nous. En nous enlevant à nous-mêmes, ses héros nous provoquent à l'imitation des vertus qui ne sont point « de commerce », ainsi que l'on disait jadis, mais qui n'en sont justement que plus rares. Et nous n'avons point affaire de lui pour nous apprendre à vivre, mais pour nous habituer au contraire à placer bien des choses au-dessus de la vie, et pour nous mettre en quelque manière dans cet état d'exaltation morale qui devient, avec l'occasion, le principe des grandes actions.

Il n'est pas de plus grand éloge, car c'est le mettre, avec les Pascal et les Bossuet, au très petit nombre de ceux de nos grands écrivains qui nous défendent encore aujourd'hui, contre les étrangers, de tant de reproches que l'on nous a si souvent et si justement adressés d'insouciance, de légèreté, de gauloiserie. Sans eux, notre littérature risquerait de n'être représentée que par l'auteur de *Pantagruel* et celui des *Essais*, par Molière et La Fontaine, ou par l'auteur enfin de *Candide* ou celui du *Neveu de Rameau*. C'est alors que nous ne serions que les amuseurs de l'Europe ! Mais nous avons les *Pensées* de Pascal ; nous avons les *Sermons* de Bossuet ; —

et nous avons les *Tragédies* de Corneille. Et c'est pour cela qu'avec tous ses défauts le « bonhomme » est de ceux qui font éternellement honneur, non seulement comme les Molière ou les La Fontaine à l'esprit français, mais à notre caractère, qui nous ont relevés ainsi au-dessus de nous-mêmes, et qui nous ont enfin enseigné, contre les leçons de l'épicurisme facile des Montaigne ou des Rabelais, le prix de la volonté, l'héroïsme du devoir, et la beauté du sacrifice.

CHAPITRE X

LE ROMAN AU TEMPS DE LOUIS XIII
GOMBERVILLE — LA CALPRENÈDE
MADEMOISELLE DE SCUDÉRI

Si les hommes de génie n'existaient pas, le public et la critique le regretteraient sans doute, mais ce ne sont pas les historiens de la littérature qui les inventeraient. En effet, ce sont plutôt des éléments perturbateurs qui dérangent les théories et qui gênent la beauté des généralisations que l'on ferait, sans eux. C'est ce qui nous est arrivé en parlant de Corneille. Nous avons oublié l'hôtel de Rambouillet, les mœurs environnantes, le *milieu* et le *moment*, pour ne voir en lui que Corneille, et je crois que nous avons bien fait. Mais il nous faut maintenant revenir à l'histoire, et après avoir vu précédemment la politesse et la préciosité naissantes s'exprimer par l'effort commun des Voiture et des Balzac, des traducteurs et des grammairiens, vers l'idéal littéraire dont nous avons déjà indiqué quelques traits, il nous reste à voir cette société se peindre elle-même dans ses œuvres préférées, c'est-à-dire dans celle de ses roman-

ciers, dans celle de ses poètes épiques, et enfin dans ses conversations et dans l'œuvre de ses moralistes. Commençons par les romanciers.

Corneille, en 1634, dans la *Galerie du Palais*, fait parler ainsi deux de ses personnages :

DORIMANT

Mais on ne parle plus qu'on fasse de romans ;
J'ai vu que notre peuple en était idolâtre.

LE LIBRAIRE

Le mode est à présent aux pièces de théâtre.

DORIMANT

De vrai, chacun s'en pique ; et tel y met la main,
Qui n'eut jamais l'esprit d'ajuster un quatrain.

Corneille était bien difficile, — ou bien habile, car il trouvait ainsi le moyen de faire de la « réclame » pour le genre dramatique, tout en discréditant ses rivaux. — Et en tout cas les romanciers n'allaient pas tarder à lui donner tort. En fait de romans comme de pièces de théâtre, nous n'avons, en effet, aujourd'hui que l'embarras du choix, et les titres et les noms abonderaient si nous voulions en épuiser la liste. J'ouvre la *Bibliothèque des romans* (1775 et années suivantes), et le traité *De l'usage des romans* (1734) de Gordon de Percel (Lenglet du Fresnoy). Pour la seule catégorie des romans d'amour, dans ce temps de Louis XIII, la liste est infinie ; — et cela sans préjudice des romans pieux, du genre de *Palombe*, ou des romans satiriques, comme *Francion*. Laissant de côté tous les autres, nous ne prendrons que les plus célèbres, ceux qui ont fait le plus de bruit, qui ont eu le plus d'éditions, qui ont obtenu les hon-

neurs de la traduction — c'est-à-dire les romans de Gomberville, de La Calprenède, et de Mlle de Scudéri. — D'ailleurs ces trois romanciers, à eux seuls, n'ont guère produit moins de 100 à 125 volumes!

Marin Le Roy de Gomberville naquit entre 1598 et 1600; il mourut en 1674. Il débuta par de petits vers qu'il présenta à Du Vair, le chancelier. C'était la mode alors, de débuter ainsi. N'ayant pas réussi, il se tourne vers les études historiques, et compose un *Discours sur les vices et les vertus de l'histoire*. L'histoire ne faisant pas vivre son homme, il s'en laisse détourner par l'immense succès de l'*Astrée*, et se met en tête d'essayer du roman. C'est alors qu'il publie la *Carithée* (1621), puis le *Polexandre* (1629-1637), en dix volumes, puis la *Cythérée* (1640), en cinq ou en neuf volumes.

Le plus considérable, à tous égards, est le *Polexandre*. Il n'y faut pas chercher le roman de la vie réelle : c'est au contraire un retour au roman d'aventures, une combinaison du genre des *Amadis* avec la curiosité géographique, passion fort en vogue alors parmi certains écrivains, — et en somme un recul sur l'*Astrée*. Qu'on en juge : *Polexandre* est le récit des aventures merveilleuses d'un roi de Canaries, qui, expulsé de son empire, court le monde sur un magnifique vaisseau. Ayant vu le portrait d'Alcidiane, reine d'une île enchantée, il en devient amoureux et part à sa recherche. Il aborde enfin à l'île, mais, après avoir essayé en vain de filer le parfait amour avec la reine, il est réduit à quitter l'île. Une foule de rivaux cherchent à prendre sa place : il les défie, les bat, et finit par rentrer dans l'île, où la reine se laisse enfin gagner par ses hauts faits. — Il faudrait ajouter à

cette analyse les épisodes innombrables qui nous emmènent dans toutes les contrées de l'univers et nous font connaître une multitude de personnages étrangers à l'action principale.

Le succès en fut énorme. Il était dû d'abord à la singularité du cadre. L'éloignement fait illusion, comme l'a si bien remarqué Racine dans la préface de *Bajazet*, et l'invasion de l'Orient dans la littérature française au XVIIIe siècle, le succès du roman russe en France à la fin du XIXe, en seront bien la preuve. En outre, on était séduit par la douceur et la pureté du style. Gomberville fait, de temps en temps et d'assez loin, penser à Racine, par le langage insinuant, la prose caressante, qu'il met dans la bouche de ses héros. Enfin ce langage même reflétait celui des salons, et les conversations galantes et précieuses d'alors. C'était là un motif d'intérêt pour les contemporains ; c'en est un aussi pour nous. Ajoutez-y le plaisir vulgaire de la curiosité, qui fait que l'homme conserve toujours au fond de soi le goût de l'aventure lointaine et extraordinaire.

Gautier de Coste de la Calprenède (1609-1663) est un type plus piquant encore du romancier « Louis XIII ». Il débute au théâtre, — et il reste de lui quelques tragédies qui ne manquent ni de talent ni d'accent : *Mithridate* (1635), *le comte d'Essex* (1639), *Herménégilde* (1643). Ses romans surtout ont fait sa réputation : *Cassandre* (1642, — *Bibliothèque des romans*, oct., nov., déc. 1780), *Cléopâtre* (1647), *Faramond* (1661 — *Bibliothèque des romans* juil. 1776). Ils sont contemporains, on le voit, de l'âge des traductions et des tragédies de Corneille : *Rodogune*, *Attila*. Aux traductions ils

empruntent de fausses couleurs, aux tragédies la complication de l'intrigue.

Cassandre a pour fonds historique la destruction de l'empire des Perses, la mort d'Alexandre et la dislocation de ses conquêtes. Le lien romanesque est constitué par les amours du Scythe Oroondate et de Statira, l'une des filles de Darius Codoman. S'étant pris d'amitié pour Artaxerxès, fils de Darius, qu'il a sauvé, ce personnage abandonne le parti des Scythes pour celui des Perses, qu'il défend, mais en vain, contre Alexandre. Après la conquête, Statira est épousée par Alexandre; Oroondate la retrouve à Babylone, où elle est reine : de là une entrevue avec tout un échange de beaux sentiments, qui rappelle Pauline et Sévère. Alexandre meurt le lendemain de cette entrevue. Mais Roxane, autre femme d'Alexandre, jalouse de Statira, la veut égorger. Statira est sauvée : on lui impose simplement l'obligation de prendre un vêtement de bergère, et le nom de Cassandre. Oroondate réussit à la retrouver, et finit par l'épouser, — tandis que Roxane retourne en Macédoine pour y être bientôt égorgée.

Le sujet de *Faramond* est plus bizarre. Pharamond, l'un des premiers rois mérovingiens, est tombé amoureux de la fille du roi des Cimbres, qui est aimée également par le roi des Bourguignons; ce dernier prétend l'obliger à l'épouser. La guerre éclate entre Pharamond et son rival. Pharamond, vainqueur, dépouille son adversaire, et court retrouver celle qu'il aime; admis auprès d'elle, il lui jure un amour éternel. Mais le roi des Cimbres, à cette nouvelle, envoie chercher sa fille; après un moment d'hésitation, elle se décide à obéir, et part avec le

messager de son père, Théobald. Pharamond se lance à sa poursuite, et il tue Théobald, qui n'était autre que le frère de son amante. Il y a désormais du sang entre lui et la princesse. La vie lui devient insupportable; — il s'introduit déguisé dans le jardin de la princesse et se jette à ses pieds. Mais le roi des Cimbres le fait saisir et enfermer dans la citadelle réservée aux prisonniers d'état. Enfin, grâce à la princesse, Pharamond obtient l'autorisation de retourner en France. Défi entre les deux rois, bataille et défaite à la suite de laquelle le roi des Cimbres meurt de douleur et de honte, après avoir fait jurer à sa fille de le venger. La guerre continue. Mais tout à coup on s'aperçoit que Théobald, tué autrefois, n'était pas le frère de la princesse. Il n'y a donc plus de sang entre elle et Pharamond; et ils peuvent arriver au comble de leurs vœux.

On voit où est l'intérêt des romans de La Calprenède : ce sont à la fois des romans d'aventures et des romans historiques, et on y peut reconnaître les premiers essais du genre où A. Dumas devait se rendre si fameux. Le procédé est exactement le même, et semblable la prétention de faire jouer aux personnages un rôle analogue à celui qu'ils ont joué dans l'histoire, mais à condition de remplir les lacunes de l'histoire par des aventures galantes et amoureuses. — Il y eut au XVIIe siècle quatre éditions de Cassandre : en 1642, 1648, 1654, 1661 (ou, d'après Körting : *Histoire du roman français au* XVIIe *siècle*, 1642, 1650, 1654, 1667); — une réédition au XVIIIe siècle, en 1731, plus une réduction en trois volumes, en 1752. On en connaît trois traductions italiennes, en 1652, 1710, 1716, sans parler des traductions allemandes. Aussi

bien, pour nous rendre compte du succès de ce romancier, nous avons le témoignage de Mme de Sévigné, qui écrit à Mme de Grignan, le 12 juillet 1671 : « Le style de La Calprenède est maudit en mille endroits : de grandes périodes de roman, de méchants mots, je sens tout cela... et cependant je ne laisse pas de m'y prendre comme à de la glu. La beauté des sentiments, la violence des passions, la grandeur des événements, et le succès miraculeux, tout cela m'entraîne comme une petite fille; j'entre dans leurs affaires, et, si je n'avais M. de La Rochefoucauld et M. d'Hacqueville pour me consoler, je me pendrais de trouver encore en moi cette faiblesse. » Une autre lettre corrige un peu cet enthousiasme (15 juillet 1671) : « *Cléopâtre* va son train... C'est ordinairement sur cette lecture que je m'endors : le caractère m'en plaît beaucoup plus que le style; pour les sentiments, j'avoue qu'ils me plaisent aussi, et qu'ils sont d'une perfection qui remplit mon idée sur les belles âmes. » L'admiration des contemporains se fondait donc sur la *beauté des sentiments*, sur cette constance dans l'héroïsme chevaleresque qui distingue les héros de La Calprenède, sur la *violence des passions*, force fatale entraînant les princes amoureux vers leur princesse; enfin sur la *grandeur des événements*, tirés de l'histoire. Voilà pourquoi La Fontaine lui aussi, plaçant les romans de La Calprenède parmi l' « élite » des « livres d'amour », avouait, dans une ballade fameuse, en 1665 :

> « J'ai lu vingt et vingt fois celui de Polexandre;
> En fait d'événements, Cléopâtre et Cassandre
> Entre les beaux premiers doivent être rangés. »

Madeleine de Scudéri (1607-1701) a joué un grand

rôle, que nous retrouverons dans la suite : elle a embourgeoisé la préciosité. Ses principaux romans sont : *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641. — *Bibliothèque des romans*, janv. 1777), *Artamène ou le grand Cyrus* (1649 et 1653, *B. d. R.*, nov. 1775), *Clélie* (1654 et 1665, *B. d. R.*, oct. 1777) *Almahide* ou l'*Esclave Reine* (1658, *B. d. R.*, août 1775). On a discuté la question de savoir quel en était l'auteur véritable, Madeleine ou Georges, son frère. Celui-ci, personnage assez analogue à La Calprenède, débuta au théâtre, où il donna, en particulier, l'année même du *Cid, l'Amour Tyrannique*. Sans doute le succès du *Cid* le détourna quelque peu de la scène, où d'ailleurs il ne s'enrichissait pas. Car ce fut, très vraisemblablement, la nécessité qui poussa le frère et la sœur dans la voie du roman. *Ibrahim* paraît être de Georges, car l'abondance d'événements qui y règne, et l'intrigue habile, ne se retrouvent pas dans la *Clélie*. Le sujet est emprunté à l'histoire turque, et l'héroïne est Roxelane. *L'Esclave reine* est due sans doute au même auteur : en 1658 en effet, l'année de sa publication, Madeleine était tout occupée à *Clélie*. *Clélie* et *Cyrus* doivent être de Mlle de Scudéri.

Ni l'un ni l'autre de ces deux romans ne vaut la peine d'une analyse. Le premier contient les amours de Cyrus avec sa cousine Mandane, qu'après de nombreuses péripéties il finit par épouser. Le second se rapporte aux premiers temps de Rome : expulsion des Tarquins, amours de Clélie et d'Aruns. On retrouve donc ici les deux éléments signalés dans les romans précédents : les aventures et l'histoire. Et de même on y est en présence d'aventures et de personnages romanesques affublés de

travestissements historiques, — ou de personnages historiques travestis en héros de roman. Combien Boileau avait raison de protester au nom de la vérité et de la dignité de l'histoire antique! Du moment qu'il s'agissait d'aventures et de sentiments romanesques, l'auteur aurait dû placer ses personnages non pas dans l'antiquité connue et classique, mais, comme Gomberville, au Mexique ou au Pérou.

Deux éléments nouveaux pourtant s'ajoutent à ceux que Madeleine ou Georges trouvaient chez leurs devanciers : ce sont les allusions et la galanterie. *Artamène* et *Clélie*, comme on le sait, et comme V. Cousin l'a publié si haut, sont des romans à clé. Et, comme tels, ils ne laissent pas d'avoir un certain intérêt pour la connaissance de l'histoire ou de la société du temps. La bataille de Cyrus contre les Massagètes n'est que la transposition, la transfiguration de la bataille de Rocroy; le siège de Cumes rappelle celui de Dunkerque, la bataille de Thybarra celle de Lens. Cyrus, c'est le grand Condé, Mandane Mme de Longueville, Cléobuline Christine, Cléomire la marquise de Rambouillet, Elise Angélique Paulet, et Sapho Mlle de Scudéri elle-même. A ce point de vue, le *Cyrus* a une importance analogue à celle des *Historiettes* de Tallemant des Réaux, ou des *Mémoires* de Gui Patin et de Mme de Motteville. Dans *Clélie*, on trouverait plus de renseignements encore, et il est même assez étonnant que les historiens de la Fronde ne se soient pas avisés d'y en aller chercher. Fouquet y est peint sous les traits de Cléonime et Scarron sous ceux de Scaurus. Et puis il y a des épisodes d'un autre genre, comme cette carte du Tendre, dont on s'est tant moqué de nos jours, et si peu

au XVIIe siècle, et qui fut même l'objet d'une sérieuse querelle entre « Sapho » et l'abbé d'Aubignac ; — comme une description assez curieuse de la Solitude de Port-Royal ; — comme le songe d'Hésiode, où le poète grec voit défiler devant lui les poètes de l'antiquité, et quelques-uns de l'âge moderne, et qui, de cette façon, indique clairement les goûts et les principes littéraires du groupe auquel appartenait Mlle de Scudéri. Tout cela ne pouvait manquer de procurer aux romans du frère ou de la sœur un très vif succès : on sollicita presque l'honneur d'être admis à y figurer : et certains détails sur les Condé, dans *Cyrus*, ne peuvent provenir que de renseignements puisés aux sources authentiques, fournis par la famille elle-même.

Le second élément nouveau, c'est la galanterie, ou plutôt une forme nouvelle donnée à la galanterie. Quoique la passion proprement dite manque tout à fait dans ces romans, on y conte des histoires d'amour, on y analyse l'amour, on en fait la théorie. La conversation y devient toute psychologique.

Quant au style, en voici un échantillon, que je ne vais pas chercher bien loin, puisque c'est le début même du *Cyrus* : « L'embrassement de la ville de Sinope était si grand, que tout le ciel, toute la mer, toute la plaine, et le haut de toutes les montagnes les plus reculées, en recevaient une impression de lumière, qui, malgré l'obscurité de la nuit, permettait de distinguer toutes choses. Jamais objet ne fut si terrible que celui-là : l'on voyait tout à la fois vingt galères qui brûlaient dans le port, et qui, au milieu de l'eau dont elles étaient si proches, ne laissaient pas de pousser des flammes ondoyantes jusques

aux nues... » Précieux, mince et diffus, ce style aujourd'hui nous irrite ; mais il a un avantage : en raison de sa négligence même et de son abondance prolixe, il est très propre à nous donner une juste idée du style parlé du XVIIe siècle avant Louis XIV.

Pour ces raisons, le succès de ces romans fut encore plus considérable que celui des romans précédents. Ils furent traduits jusqu'en arabe : c'est Pradon qui le dit, en ajoutant qu'ils auraient fait gagner cent mille écus au libraire. Ce succès explique l'abondance des imitations qu'ils suscitèrent bientôt.

Comment cette vogue cessa-t-elle? Quand et sous l'empire de quelles circonstances, nous le dirons prochainement; mais en attendant, si nous recherchons quelle fut l'influence de ces longs romans, elle ne laissera pas de nous paraître assez considérable et d'ailleurs assez mélangée. C'est aussi bien le cas de toutes les œuvres secondaires dont l'impression n'est jamais tout à fait franche ni par conséquent l'influence jamais tout à fait bonne ni tout à fait mauvaise. Les romans de La Calprenède eurent le mérite de hausser en quelque sorte l'âme française, et de contribuer à cette noblesse de sentiments qui signala un grand nombre des personnages de la Fronde. Les romans de Mlle de Scudéri affinèrent l'esprit, l'intelligence française, en l'habituant aux analyses psychologiques et aux « portraits », soit pour les faire, soit pour en déchiffrer l'allusion. Voilà pour le bien, et pour le service social : pris dans la société polie, les modèles de ces romans, les héros, réagissent sur leur origine, et contribuent à fonder, étendre, assurer dans cette même société cette politesse française qui va

devenir une institution presque européenne. Mais, sans compter qu'après avoir égaré la vieillesse de Corneille ils risquèrent d'égarer un instant aussi la jeunesse de Racine, ils détournèrent le roman de sa vraie voie, et il s'en faut donc de beaucoup que leur influence littéraire ait été aussi bonne que leur influence sociale. Ils éloignent le roman de cette peinture de la vie commune, dont d'Urfé lui avait cependant montré la direction ; et, comme tout se tient, le roman ne retrouvera sa vocation véritable, pour ainsi parler, que plus tard, quand Molière et Boileau auront rétabli dans leurs droits le naturel et le bon sens, quand Racine aura remis en honneur la passion, et Pascal, le sérieux.

CHAPITRE XI

LE POÈME HÉROÏQUE AU XVIIe SIÈCLE. SCUDÉRI, CHAPELAIN, LE MOYNE, DESMARETS.

Tandis que les esprits frivoles écrivaient des *romans* pour les femmes, — des romans en dix tomes et le double ou le triple de parties, — les esprits plus sérieux, et parmi les romanciers ceux-mêmes qui avaient des ambitions plus hautes, composaient des *Poèmes héroïques* dans les règles, d'après Aristote et sur le modèle, à ce qu'ils croyaient, de Virgile ou d'Homère. C'est là un phénomène qui caractérise dix années de l'histoire de notre littérature, — de 1650 à 1660 —; il est très curieux, et en lui-même et dans ses causes.

L'ambition de Ronsard, le désir d'avoir un « long poème » national, vivait toujours au cœur des écrivains français, inconsolables de ne point avoir d'épopée. Comment en effet rivaliser dignement avec l'antiquité, si l'on n'a point de poème épique? C'est un des principes les plus vivaces issus de la Pléiade et l'origine des tentatives qui se sont multipliées durant nos deux siècles de littérature classique. Une autre cause de cette fureur

épique, c'était le succès européen de la *Jérusalem délivrée*. On s'imagina, à la suite du Tasse, que la religion chrétienne fournissait à l'épopée tout autant de ressources de « merveilleux », que la mythologie en avait fourni à Homère et à Virgile. — Une troisième raison était constituée par le préjugé de la dignité des genres. Homère et Virgile, poètes épiques, étaient supérieurs à tous les autres poètes. C'était là un axiome, un dogme : on n'aurait rien fait tant qu'on n'atteindrait pas à la hauteur de ces deux sommets. — Enfin songeons à l'influence exercée alors par les théories et les théoriciens, à l'omnipotence plutôt de cet autre préjugé qui consiste à attribuer une efficacité presque absolue aux règles. Les préfaces ne cessent de nous le redire. On était persuadé qu'il suffisait de bien posséder les règles d'un genre littéraire pour y enfanter un chef-d'œuvre. Et c'est là l'erreur fondamentale de la poétique du XVII[e] siècle.

Nous ne parlerons pas de la théorie générale du poème épique, et nous ne nous demanderons pas si l'épopée était ou non possible au XVII[e] siècle. La question est assez obscure et assez oiseuse : assez obscure, l'épopée étant un genre trop peu défini ; — assez oiseuse, étant donnée la médiocrité déplorable des œuvres auxquelles nous avons affaire. Nous nous contenterons d'examiner quelques œuvres, obligés que nous y sommes par le retentissement qu'elles ont eu — cinq ou six éditions de *la Pucelle* en quelques années ; — par la réaction qu'ont tentée en leur faveur, de nos jours, quelques littérateurs : n'a-t-on pas déterré les douze derniers livres de *la Pucelle*, et tenté de faire du Poème du P. Le Moyen un petit chef-d'œuvre ? — enfin par la liaison que pré-

sentent ces poèmes épiques avec une grande et retentissante querelle, celle des Anciens et des Modernes.

Nous connaissons déjà l'auteur de l'*Alaric* : Georges de Scudéri. A défaut d'autre talent, ce matamore et sa péronnelle de sœur ont eu celui de se mêler partout. Ses tragi-comédies et les romans de Madeleine, signés de lui, venaient de l'introduire à l'Académie française (1650) : sans doute il jugea que pour honorer son élection, il fallait faire un éclatant effort : et il composa *Alaric, ou Rome vaincue*, qui parut en 1654 :

Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre...

Voici la fable du poème : Alaric, roi des Visigoths, est visité à Upsal par l'Ange du Nord qui le charge d'être l'instrument des vengeances de Dieu. Mais la belle Amalasonthe cherche à le retenir, et, n'y pouvant réussir, fait jeter par un magicien un enchantement sur la flotte d'Alaric. Puis une tempête effroyable disperse les vaisseaux; malgré les sortilèges, Alaric aborde en Espagne. — Passage des Pyrénées, des Alpes, — et siège de Rome. — Mais Amalasonthe arrive avec Eutrope et une armée pour faire lever le siège. Alaric est vainqueur; Amalasonthe, qui l'aime toujours, le rejoint et parcourt l'Italie avec lui. Entrée victorieuse dans Rome, où Alaric fonde son empire sur les ruines de celui des Césars.

Les parties les plus curieuses sont assurément le *Privilège* du livre, où Conrart récapitule pompeusement les états de service du requérant, — et les Tables, table des descriptions, comprenant huit pages à fin caractère, et table des comparaisons, six pages; il est piquant aussi de connaître, par la préface, les prétentions de l'auteur.

« Je ne suis, dit-il, qu'un soldat, je m'entends mieux à quarrer des bataillons que des périodes, et j'ai usé plus de mèches d'arquebuse que de mèches de chandelles, je sais manier l'épée autrement que la plume, et c'est plutôt sur le champ de bataille que sur ce pré de papier blanc que l'on peut juger de ma valeur. » Enfin voici trois citations de l'*Alaric*, prises parmi ces descriptions dont l'auteur était si fier :

J'ai, pour me divertir dans cette roche affreuse,
Une bibliothèque et superbe et nombreuse.
. . . .
Voici tous les auteurs de l'utile grammaire,
Des arts et du savoir la porte nécessaire,
. . . .
Avec elle on peut tout ; sans elle on ne peut rien ;
Et d'une main adroite aussi bien que puissante
Elle apprend à marcher à la raison naissante.
. . . .
Enfin cette grammaire est la porte sacrée
Par où les triomphants font leur pompeuse entrée.
. . . .

N'est-ce pas de cet éloge ridicule de la grammaire, soit dit en passant, que Molière s'est souvenu et moqué dans ses *Femmes Savantes* :

La grammaire, qui sait régenter jusqu'aux rois...

Mais continuons la citation de Scudéri :

Voici...
Les livres mélangés des fameux humanistes
. . . .
Voici des logiciens les livres épineux
. . . .
Par eux nous connaissons et le genre, et l'espèce,
Le différent, le propre, et l'Être et sa noblesse.
. . . .

Cela se poursuit ainsi, douze pages durant, et occupe plus de quatre cent vingt vers. Et que dites-vous de cette description d'un palais, dont je cite six vers, mais qui dure onze pages :

D'un fort grand Pavillon la superbe façade
Arrête ses regards, comme sa promenade :
Il s'arrondit en dôme, et le bronze doré
Couvre les ornements dont il est décoré.
Il est ouvert partout, et ses larges arcades
De cuivre de Corinthe ont quatre balustrades...

Deux pages avant la fin on lit :

Alaric étonné de tant de rares choses
Par un autre escalier prend un autre chemin,
Et trouve en descendant un superbe jardin...

Boileau exagérait-il tellement, lorsqu'il écrivait, railleur :

S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face
. . . .
Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin,
Et je me sauve à peine au travers du jardin.

Enfin voici un dernier spécimen de ce mauvais goût amusant : il s'agit d'un concert d'oiseaux :

L'un fait retentir l'air d'une prompte cadence,
L'autre en tons languissants interrompt le silence,
L'un élève la voix par des accents aigus,
L'autre abaisse la voix, qu'on n'entend presque plus.
L'un suspend l'harmonie, et puis la précipite,
Passant d'un ton fort grave à la fugue subite
. . . .
etc.

Jean Chapelain (1594-1674). — Il y avait plus de cent cinquante ans que l'on croyait Chapelain enterré

sous les épigrammes de Boileau, lorsqu'il trouva deux défenseurs, V. Cousin, et Rathery, et un éditeur, Tamizey de Laroque. Voici comment s'exprime Cousin (*Société française au XVII*[e] *s.*, t. II, p. 107-108, 1858) : «... Avant 1656... Chapelain était réputé *à bon droit* un des premiers personnages littéraires de son temps. Il contribua presque autant que Conrart à la fondation et à la fortune... de l'Académie française. Il était en effet *le modèle de l'académicien.* Excellent grammairien, profondément versé dans les littératures grecque, latine et espagnole, d'une érudition solide et presque universelle, possédant, à défaut du génie de la poésie, tous les secrets de la poétique que peuvent révéler à un *esprit bien fait* une vaste lecture et une étude assidue, doué par-dessus tout d'un très grand bon sens; écrivain d'une correction et d'une fermeté peu communes, et, du moins en prose, d'une simplicité qui contrastait avec le style prétentieux et maniéré alors à la mode : ne semble-t-il pas que nous venons de définir l'idéal de l'esprit académique? »

Pour juger des éloges de Cousin il suffit de lire un fragment de la « lettre ou discours de M. Chapelain à M. Favereau... portant son opinion sur le poème d'Adonis », c'est-à-dire de la « lettre préface », comme nous dirions aujourd'hui, que Chapelain mit en tête de l'*Adone* de Marini, en 1623.

« ... Maintenant comme nous avons exclu la première manière de plaisir, aussi ne peut-on nier que des deux dernières, la première, qui subsiste par les seules descriptions, ne soit autant au-dessous de l'autre qui comprend les choses revêtues de descriptions, que la description seule est moindre que la chose entière décrite, ou bien que la description se servant de la chose seulement comme de suppôt, est au-dessous de la chose qui se sert de

la description pour accompagnement tout simple; comme ainsi soit qu'en la description qui se sert de la chose, la chose comme celle qui n'est point principale n'y est point en sa perfection, là où est la chose qui se sert de la description la chose d'une part y est entière, comme principale, et la description bien qu'elle ne soit pas principale, y est néanmoins parfaite comme si elle l'était, vu que la description est l'essence de la poésie, en laquelle elle ne doit jamais manquer... Je tiens l'*Adonis* pour bon poème, tissu selon les règles de l'Épopée. »

Que dites-vous et de la pensée et du style qui règnent en ce passage? Y trouve-t-on évidemment le « très grand bon sens », la « fermeté peu commune », la « simplicité » célébrés par Cousin? Et l'auteur d'un tel morceau réalise-t-il vraiment « l'idéal de l'esprit académique »? En somme le jugement de Boileau demeure, et il n'y a même pas lieu, comme il a eu la bonté de le faire, de distinguer en Chapelain le prosateur d'avec le poète.

Il se tue à rimer : que n'écrit-il en prose?

Mais aux traits que l'on connaissait, nous en pouvons ajouter quelques autres aujourd'hui, tirés de sa volumineuse *Correspondance*. Là, on peut surprendre le secret de sa fortune : poète détestable, écrivain médiocre, c'est un habile homme : toute sa vie il a été un complaisant intrépide, un louangeur infatigable, et en même temps un ennemi dangereux; il a fait commerce de compliments, distribuant l'adulation à charge de revanche, si bien que, réduisant ses contemporains immédiats à l'éloge ou au silence, il n'a pu être jugé équitablement que par la génération qui l'a suivi. Enfin, puisque Cousin semble en faire un « critique » par excellence, on doit avouer que Chapelain n'a brillé par rien tant en critique

que par un manque absolu d'indépendance, dans l'esprit comme dans le caractère. Je ne sache pas un seul jugement de lui qui ne soit la reproduction et l'écho de ce qu'il entendait autour de lui. — Sa monumentale et admiratrice préface de l'*Adone* n'est aucunement l'expression de sa conviction personnelle. — Dans la querelle du Cid, il penchait tout entier du côté de Corneille, et ce fut pour plaire au Cardinal qu'il conclut et fit conclure par l'Académie à une critique de la pièce. Enfin il ne tint pas à lui qu'il n'étouffât complètement Boileau et ses revendications en faveur du bon sens : il fallut l'intervention personnelle de Louis XIV pour que les ouvrages du satirique fussent publiés. Je ne connais aucun de ses ennemis, même littéraires, auquel il n'ait essayé de nuire par tous les moyens que sa situation lui fournissait. — Y a-t-il là, vraiment, de quoi justifier l'enthousiasme de Cousin ?

Le goût public, pendant quelques années, au XVIIe siècle, se fit, hélas, le complice de Chapelain, et se pâma devant *la Pucelle*. Qu'est-ce donc que cette fameuse *Pucelle* ? On nous dit — Cousin nous dit — que le sujet en est merveilleux : je n'en sais rien du tout, et Cousin non plus. Nous ne pouvons juger les sujets par eux-mêmes, mais par l'exécution. D'ailleurs, c'est une question de savoir si Jeanne d'Arc ne serait pas trop « historique », pour faire le sujet d'une épopée. Une autre assertion de Cousin, plus singulière et plus grave, c'est que le plan de la *Pucelle* est excellent. Or il faudrait d'abord savoir ce qu'est un bon plan ; et supposé par exemple que le plan de l'*Odyssée* soit bon, — je n'en sais rien, mais je le suppose, — il n'est pas bon parce

qu'il est bon, mais parce qu'il est le plan de l'*Odyssée*. Mais allons plus loin : du moment que le plan satisfaisait Cousin, il est mauvais : car il est dès lors conforme à l'idée préconçue que Cousin s'était faite du poème épique. Or une œuvre poétique ou d'imagination ne vaut qu'en tant qu'elle s'écarte du type artificiel imaginé et construit de toutes pièces par les critiques et les rhéteurs. Enfin il suffit de lire la Préface de la *Pucelle* pour constater, en fait, le vice de son plan.

Bien que j'aie fait prendre à la Pucelle une part fort considérable, déclare l'auteur, je ne l'ai pas tant regardé comme le principal héros du poème, qui, à proprement parler, est le comte de Dunois, que comme l'intelligence qui l'assiste efficacement dans l'entreprise qu'il s'était proposée de délivrer la France de la tyrannie des Anglais. Je ne l'ai bien regardée que comme la Pallas de mon Ulysse, ou, pour m'expliquer plus chrétiennement, que comme la grâce, dont il plut à Dieu d'armer et fortifier le Bras qui soutenait l'État.

On retrouvera cette erreur dans les Préfaces des autres poèmes héroïques : les « poètes » ont tous la prétention de conduire, si l'on peut ainsi dire, à trois chevaux, employant à la fois l'histoire, la poésie et l'allégorie, s'inspirant d'événements connus, et les dénaturant jusqu'à faire du personnage que ces événements révèlent comme le principal, une abstraction mythologique!

Citons, pour permettre au lecteur de juger en connaissance de cause : voici, dans le chant V, le portrait d'Agnès Sorel :

Les glaces lui font voir un front grand et modeste,
Sur qui, vers chaque tempe, à bouillons séparés,
Tombent les riches flots de ses cheveux dorés.

Sous lui, roulent deux cieux, d'où mille ardentes flammes,
Mille foudres, sans bruit, se lancent dans les âmes;
Deux yeux étincelants, qui, pour être sereins
N'en fait pas moins trembler les plus hardis humains.
. . . .
Au-dessous se fait voir en chaque joue éclose
Sur un fond de lys blanc, une vermeille rose.
. . . .
Plus bas s'offre et s'avance une bouche enfantine,
Qu'une double fossette aux deux angles termine,
Et dont le petit tour, fait d'un corail riant
Couvre un double filet de perles d'Orient.

et, dans le chant I, les vers si souvent cités sur la majesté divine :

Loin des murs flamboyants qui renferment le monde,
Dans le centre caché d'une clarté profonde.
Dieu repose en lui-même et, vêtu de splendeur
Sans bornes est rempli de sa propre grandeur.
Une Triple personne en une seule Essence,
Le suprême pouvoir, la suprême Science,
Et le suprême Amour, unis en Trinité,
Dans son règne éternel forment sa Majesté.

Ces derniers vers sont corrects et nets : leur seul défaut, peut-être, est de vouloir rimer... Que n'écrit-il en prose!...

On a dit qu'aussitôt après l'apparition de *La Pucelle*, Chapelain fut déchu. Il n'en est rien. Le poème suscita de nombreux éloges et eut de nombreuses éditions. L'auteur fut choisi par Colbert pour rédiger les listes des gratifications accordées aux écrivains par le roi. Peu s'en fallut même qu'il ne devint précepteur du Dauphin!

Un pareil succès n'était pas fait pour décourager le P. Le Moyne (1601-1617). On a de lui plusieurs

ouvrages, également rares par le ridicule : des *Peintures Morales*, en deux volumes; une, ou plutôt quatre *Galeries des Femmes fortes*, commençant par Déborah, et se terminant par Marie Stuart; le but de ce livre est de montrer qu'à travers l'histoire les femmes ne l'ont jamais cédé aux hommes en courage; — la fameuse *Dévotion aisée*, que nous retrouverons à l'occasion des *Provinciales*; — enfin *Saint-Louis ou la Sainte couronne reconquise*, qui seul nous intéresse ici, en dix-huit chants, et précédé naturellement, d'une dissertation sur le poème héroïque et ses règles. Cette épopée parut partie en 1653, partie en 1658. On peut citer, dans le livre V, quatre vers sur les Pyramides, qui sont les meilleurs de tout l'ouvrage.

> Mais, et desseins et plans, et travaux et structures
> N'y font qu'un embarras d'inutiles masures :
> Et tant de hauts palais qui s'égalent aux monts
> N'ajoutent à ce point que de l'ombre et des noms.

Comme contre-partie, contentons-nous de renvoyer, dans le livre XII, au combat du dragon et d'Archambault de Bourbon, où le P. Le Moyne atteint à une réelle supériorité d'extravagance. Il n'y a, décidément, pas lieu d'en appeler de l'arrêt qui l'a condamné à l'oubli.

Nous arrivons enfin à Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676), par lequel nous aurions commencé, si ce n'était par lui que la question du poème héroïque se lie à la querelle des Anciens et des Modernes. — Il a essayé de tout : roman — *Ariane* (1632), comédie — *les Visionnaires* (1637), poésies pieuses (1645), après la mort de Richelieu son protecteur. Il était conseiller du Roi

et contrôleur général de l'extraordinaire des guerres.

Son *Clovis ou la France Chrétienne*, en vingt-six livres, parut en 1657. L'intérêt en réside pour nous dans la Préface, qui expose la théorie du merveilleux chrétien. On y reconnaît l'influence du Tasse : Desmarets savait-il comme nous, que, si le Tasse a préconisé le merveilleux chrétien, c'était pour échapper aux attaques de l'Inquisition? Toujours est-il que Desmarets connaissait bien la valeur des idées qu'il exprimait dans cette préface, puisqu'il les reprenait l'année suivante, en 1658, dans ses *Délices de l'Esprit*, et plus tard, dans le *Discours* préliminaire de son *Clovis* réédité, en 1673. En voici l'essentiel, suivant la dernière formule que l'auteur leur a donnée :

Il ne faut consulter ni les règles des Païens, ni leurs poèmes qui sont pleins de défauts. On peut seulement prendre de leurs règles ce que le bon sens a dicté à quelques-uns, comme à Horace et à quelques autres. Et il ne faut pas confondre les règles faites par le bon sens, avec les exemples des poètes qui se sont écartés de la raison, faute d'invention, de jugement, et de la vraie religion, qui est l'unique vérité.... ; faute d'idée de perfection pour leurs dieux et pour leurs héros, et faute du vraisemblable que la seule véritable religion peut donner, ils n'ont pu approcher de la perfection de la haute poésie...

On voit que l'idée de progrès est bien absente de l'esprit de Desmarets. Il n'aime pas, il ne sent pas la littérature antique, et il part de là pour contester ce qui faisait alors le titre principal de l'Antiquité à l'admiration publique, la beauté de l'épopée grecque, la grandeur d'Homère. C'est sur la question de l'épopée et sur la question homérique que se livreront les grandes batailles de la fameuse querelle. N'insistons pas davantage : qu'il

suffise d'avoir marqué la première et très authentique escarmouche.

Si maintenant on nous demande pourquoi toutes ces entreprises ont misérablement échoué, nous pourrions dire sans chercher plus loin que ni les Desmarets ni les Le Moyne, ni les Scudéri ni les Chapelain n'étaient poètes. Et si nous n'avons pas d'ailleurs en France de poème épique, à la rigueur nous pourrions dire qu'il n'y a pas lieu de se demander pourquoi nous n'en avons pas. La critique rend compte de ce qui a été, non de ce qui n'est pas. Cependant, puisque d'autres littératures ont leurs épopées, pourquoi n'en possédons-nous point nous-mêmes ? Il faudrait d'abord, sans doute, définir l'épopée. Cependant on peut affirmer sans crainte que ce qui en est l'âme c'est la croyance au surnaturel; et par là il faut entendre la foi à l'existence du surnaturel en tant que transcendant, ayant une vie extérieure à la nôtre, et en tant qu'immanent, mélangé aux actions de notre vie. — Hors de là je ne vois pas de trait commun qui puisse réunir des œuvres aussi disparates que les *Nibelungen* et *le Paradis Perdu*; le Tasse est épique dans la mesure où il est chrétien mystique, et Milton doit à son puritanisme le caractère épique de son poème. Voilà pourquoi, en revanche, Chapelain ni les autres n'ont donné une épopée à la France. Outre que ces braves gens n'étaient pas le moins du monde des poètes, le temps du « merveilleux » était passé. La croyance complète au surnaturel était gênée par le cartésianisme, et l'on tendait à n'être chrétien que par la raison. Boileau raillait, comme maladroits et bizarres les gens du moyen-âge, qui, sur le théâtre

Jouaient les saints, la Vierge, et Dieu, par piété.

Il ne s'apercevait pas que cette piété naïve et familière était, en quelque sorte, plus complète que la sienne, et plus capable à coup sûr, ou seule capable d'être l'âme d'un grand genre littéraire.

CHAPITRE XII

LE BURLESQUE

Irréguliers, libertins et grotesques ou burlesques, au commencement du XVIIe siècle, c'est à peu près la même chose, comme nous l'avons dit en parlant de Théophile, et la distinction n'est pas encore faite entre les esprits forts ou philosophes d'une part, les vrais libres-penseurs, et d'autre part les héritiers de Regnier, hanteurs de brelans, piliers de cabarets et faiseurs de petits vers plus ou moins satiriques et plaisants, mais en général orduriers ou obscènes. A vrai dire pour tous les épicuriens de l'espèce des Béroalde, des Théophile et des Des Barreaux la liberté de penser n'est que la garantie de la liberté de vivre; ils seraient bons chrétiens si la religion n'était point contraignante et ne mettait point quelques bornes à leur luxure ou à leur ivrognerie; et tout ce que l'on voudrait, ils le croiraient volontiers, ils iraient à la messe et ils chanteraient vêpres, pourvu qu'on ne les troublât point d'ailleurs dans leurs plaisirs ou dans leur crapule.

C'est à l'époque où nous sommes que la distinction

s'opère; sous l'influence de certaines causes que nous analyserons bientôt, il va devenir possible, et même fréquent, pour fixer les idées par un nom, d'être impie, d'être panthéiste, d'être athée comme l'auteur de l'*Éthique*, et de vivre cependant une vie non seulement d'honnête homme, mais d'anachorète et presque de saint; et la conduite va paraître désormais indépendante de la croyance, ou, si l'on aime mieux, car ceci n'est pas tout à fait la même chose, la croyance va sembler étrangère ou indifférente à la conduite. Mais en même temps et réciproquement, cette verve grossière, dont on ne pouvait pas dire si elle était, chez un Théophile ou même chez un Rabelais, une forme de la pensée ou un effet du tempérament, réduite maintenant à elle-même, va nous apparaître sous son vrai jour, *in naturalibus*, si l'on peut ainsi dire; les grotesques ou les burlesques vont être remis tout naturellement à leur place; on ne va plus s'aviser de chercher des *penseurs* sous le masque de Silène du bon Saint-Amant, ou des *idées* sous les hâbleries de Cyrano de Bergerac, et Paul Scarron ne sera plus dans l'histoire qu'un bouffon plus ou moins spirituel et plus ou moins réjouissant. L'un des premiers effets de ce long travail d'esprit qui aboutit au *rationalisme* cartésien sera de reléguer les burlesques et les grotesques du domaine des idées dans celui de la littérature, et à mon avis dans la plus basse région de ce domaine. Parmi les diverses formes du rire, il y a un rire vulgaire et bas qui n'est lui-même qu'une forme de l'inintelligence, et c'est ce rire que les grotesques ont uniquement su exciter.

Si la position de nos grotesques est facile à déter-

miner dans l'histoire des idées, elle est moins nette dans l'histoire littéraire. Qu'ont-ils voulu? Continuer la tradition rabelaisienne, comme M. P. Morillot l'a prétendu dans une jolie page de son *Scarron*? « De tout temps, nous dit-il, il a existé en France une littérature facétieuse, où s'est épanchée cette gaieté qui est un des signes distinctifs de notre race. Dans chaque siècle, sans exception, il y a eu des poètes pour chanter « le vin, le jeu, les belles »...; des poètes grivois..., des auteurs bouffons..., joyeux écrivains..., ou personnages très graves,... savants en us... Mais c'est seulement à l'époque de la Fronde qu'on vit ce spectacle singulier : la nation presque tout entière devint propre à goûter les plaisanteries les plus ridicules, les idées et les expressions les plus grotesques... l'équilibre qui existait entre le bon sens et la fantaisie, la raison et la folie, fut rompu, la facétie sortit de la demi-obscurité où elle se confine volontiers pour être plus libre, et trôna, éclipsant tous les autres genres littéraires; le *burlesque*, puisqu'il faut l'appeler par son nom, régna en maître, et devint, pendant quelques années, un genre national. » Ainsi donc les grotesques continueraient Rabelais et les vieux poètes ou conteurs gaulois et grivois; ils seraient l'épanouissement en un « genre national », d'une tradition nationale.

Passe pour Saint-Amant, à qui cependant il manque, pour être l'héritier de Rabelais, le sentiment de la fécondité de la nature. Mais les autres, Ch. Sorel, Cyrano, Scarron, d'Assouci? En réalité, dans la formation de ce genre qualifié de national, deux courants étrangers apparaissent : l'un italien, qui remonte jusqu'à Francesco Berni, par l'intermédiaire de ses imitateurs, Mauro,

Lasca, Caporali; et l'autre, espagnol, qui procède, pour une part, de Gongora, le maître du cultisme espagnol, et, pour une autre part, de la veine du roman picaresque. Le caractère essentiel de la satire « bernesque », c'est l'épanouissement du moi dans la satisfaction joyeuse de sa vulgarité. Aller au-devant des plaisanteries que les autres pourraient faire de nous, et non pas du tout nous moquer, mais nous glorifier de nos défauts et de nos vices; se conjouir dans sa goinfrerie par exemple, ou dans sa couardise, à la manière des valets de Scarron; et mieux encore, comme Scarron lui-même, s'égayer et faire rire aux dépens de ses infirmités, telle est la veine exploitée par Berni; et tel est bien l'un au moins des caractères du burlesque au XVII[e] siècle. Il y a tout ensemble ici de la sensualité, du cynisme, de la grimace, et un certain réalisme.

Mais ce même caractère n'est-il pas aussi l'un de ceux du « roman picaresque » : *Lazarille de Tormes*, *La Fouine de Séville*, *Don Pablo de Ségovie*? Là en effet le point d'honneur est d'être un parfait *picaro*, ce qui veut dire, comme l'on sait, en bon français, un drôle accompli. Les actions dont on se fait gloire sont de celles qui mènent généralement en droiture un homme aux galères ou à la potence, et, naturellement, quand on les raconte, ce n'est point en style de cour ni même d'alcôve! Là aussi c'était le moi qui s'étalait; le langage ne différait qu'en un point : s'il y a plus d'obscénités dans la poésie « bernesque », il y a plus de grossièreté, il y a surtout plus de férocité dans le roman « picaresque ». Mais c'était bien au fond la même chose; et on conçoit aisément qu'aussitôt que le désordre du temps l'a permis,

c'est-à-dire dès le début de la régence d'Anne d'Autriche, 1643-1644, les deux courants se soient rejoints, unis et confondus pour donner naissance à notre « burlesque ».

C'est ce qui suffirait, quand nous n'en aurions point par ailleurs d'excellentes raisons, pour nous empêcher de voir dans le développement du burlesque une réaction contre la préciosité. Nulle opinion n'est plus fausse, quoique nulle opinion ne soit plus répandue, et qu'on la retrouve à peu près dans toutes nos histoires de la littérature. Théophile Gautier, vers 1844, écrivait dans ses *Grotesques* : « Depuis Malherbe, la langue française a été prise d'un accès de pruderie et de préciosité dans les idées et dans les termes vraiment extraordinaire. Tout détail était proscrit comme familier, tout vocable usuel comme bas ou prosaïque. L'on en était venu à n'écrire qu'avec cinq ou six cents mots, et la langue littéraire était, au milieu de l'idiome général, comme un dialecte abstrait à l'usage des savants. A côté de cette poésie si noble et si dédaigneuse, s'établit un genre complètement opposé, mais tout aussi faux assurément, le burlesque, qui s'obstinait à ne voir les choses que par leur aspect difforme et grimaçant, à rechercher la trivialité, à ne se servir que de termes populaires ou ridicules. » Encore Gautier discernait-il fort bien ce qu'il y a dans le burlesque de voulu ou d'artificiel, et l'opposait-il moins à la préciosité, d'une manière générale, qu'à la doctrine de Malherbe. Et il essayait aussi par avance d'excepter le « grotesque » de la condamnation qu'il allait porter contre le burlesque. Mais l'opinion qu'il exprimait s'est à la fois simplifiée et accré-

ditée depuis lors. Et l'on nous représente les burlesques comme les premiers qui auraient secoué le joug insupportable des Précieuses ; rendu à l'écrivain la conscience de son originalité compromise dans la fréquentation des gens de cour ; revendiqué contre cet idéal de fausse élégance et d'héroïsme déclamatoire les droits de la nature et de la vérité ; ramené l'art à l'observation et à l'imitation de la vie ; et, enfin, et ainsi, préparé les voies à la satire de Boileau, à la fable de La Fontaine, à la comédie de Molière. Ils auraient retrempé la langue française à ses véritables sources, et seraient enfin peut-être les ancêtres trop longtemps méconnus de tout ce que nous avons depuis lors appelé des noms de « réalisme » et de « naturalisme ».

Mais serrons la question de près ; nous verrons que, bien loin de s'être déterminé par son opposition avec le « précieux », le « burlesque », au contraire, n'est lui-même qu'une forme du « précieux » ; ou peut-être, et pour mieux dire, ils ne sont tous les deux que deux formes ou deux phases réciproques et inverses d'une même maladie des langues, de l'art et de l'esprit.

Les précieux, en effet, qui se sentiront touchés à fond, en 1659 par les *Précieuses ridicules*, en 1662 par l'*École des Femmes*, en 1664-1665 par les premières *Satires* de Boileau, se sont-ils crus même visés, entre 1640 et 1660, par les burlesques ? Bien au contraire, Scarron est en relations presque familières, avec toutes les grandes précieuses du temps, et il figure avec honneur dans la *Clélie*. Mais allons plus loin. Est-il paradoxal de dire que Voiture lui-même, le précieux par excellence, annonce en certains endroits Scarron ? Qu'on relise son

rondeau : *A Mlle de Bourbon, qui avait pris médecine*, ou encore la petite pièce intitulée : *A une demoiselle qui avait les manches de sa chemise retroussées et sales* ; ou pareillement dix autres lettres, adressées à Mlle de Rambouillet, ou à Mlle Paulet, « la lionne » et l'on verra quelles plaisanteries l'on se permettait dans la « chambre bleue » de l'incomparable Arthénice.

Que signifie donc cette complaisance de la « préciosité » pour le « burlesque » ? N'y faut-il voir qu'un fait, ou le hasard d'une rencontre historique ? Ou plutôt ne serait-ce pas ici le témoignage d'une affinité naturelle de deux genres ? Le principe essentiel du burlesque est le travestissement : et c'est en quoi il se distingue profondément d'avec le comique ; et il se distingue d'avec le « satirique » ou d'avec l'ironie, en ce qu'il ne s'inspire d'aucune intention qui le dépasse. Le poète nous invite à nous amuser avec lui, pas davantage. Ainsi, par définition, le burlesque est et il est seulement un travestissement, c'est-à-dire une altération ou une déformation de la nature.

Or quel objet se proposaient les précieux ? Voulaient-ils imiter la nature ? Ils voulaient au contraire l' « orner », l' « embellir », ou, comme Balzac et comme Corneille, lorsqu'ils croyaient en avoir la force, l' « héroïser ». Pour toute cette génération littéraire, contre laquelle réagiront si bien Molière, Racine et Boileau, l'art ne consiste pas à peindre d'après nature, mais à ajouter à la nature. Et, dans de telles conditions, s'il ne demeure plus qu'une question, qui est de savoir « comment » on déformera la nature, c'est ici, nous semble-t-il, qu'on ne saurait méconnaître l'étroite parenté du précieux et

du burlesque. De même que le burlesque en effet, c'est par le moyen du *travestissement* que le précieux se réalise, et si bien qu'il devient quelquefois difficile de les distinguer l'un de l'autre. Lorsque Cathos dit à son petit laquais : « Voiturez-nous ici les commodités de la conversation », si son langage est précieux ou burlesque, on pourrait dire en vérité que nous ne le savons que depuis Molière; mais ce qui n'est pas douteux, c'est que toute la finesse et la distinction qu'elle croit mettre dans la façon de parler ne consistent qu'à « déguiser » ce qu'elle veut désigner. Périphrase, métaphore, altération du sens, présentation de l'objet par son aspect le plus inattendu, si l'on analyse l'un après l'autre les procédés du style précieux, on trouvera de la sorte que la loi principale en est de « transposer » ou de « travestir ». Il s'agit précisément, dans le style précieux comme dans le style burlesque, de ne pas nommer les choses par leur nom. Ce que l'un avilit pour nous faire rire, l'autre le farde pour nous le faire admirer. Également éloignés de vouloir imiter la nature, ils s'accordent en ce point que le triomphe de l'art est de la dénaturer. On est alors poète ou romancier dans la mesure où on passe la nature. Et d'ailleurs on passe la nature, on en sort, si je puis ainsi parler, par l'extrémité que l'on veut, celui-ci, comme Corneille, en poussant à bout l'héroïsme, et celui-là, comme Scarron, en outrant la caricature, Mlle de Scudéri, en raffinant sur le sentiment, et Balzac, en se guindant sur le modèle des « anciens Romains ». Le propre d'un système d'art complet, qu'on le fasse consister dans l'imitation ou dans l'altération de la nature, est de comporter plus d'une manifestation de lui-même, et l'auteur

d'*Andromaque* est de la même école que celui de l'*Avare*. C'est à peu près ainsi que le burlesque et le précieux sont, comme on pourrait dire, des « espèces » d'un même « genre », et s'opposent d'ailleurs par autant de traits que l'on voudra, mais ne sont, en ce qu'ils ont d'essentiel, que les expressions d'un même système ou idéal d'art. L'École de 1660 ne s'y est d'ailleurs pas méprise. Boileau a attaqué à la fois précieux et burlesques, Molière a raillé précieuses et « turlupins », et La Fontaine, au lendemain même de l'*École des Femmes*, annonce que c'en est fait du burlesque autant que du précieux :

> Nous avons changé de méthode,
> Jodelet n'est plus à la mode,
> Et maintenant il ne faut pas
> Quitter la nature d'un pas.

Qui oppose-t-il à la « nature », sinon précisément l'ouvrage le plus populaire de Scarron ?

Ainsi donc, au lieu de penser que les burlesques aient voulu continuer Rabelais, créer un « genre national », ou lutter contre la préciosité, je crois qu'ils n'ont rien voulu faire, et qu'ils n'ont rien fait, que suivre leur tempérament, s'amuser d'assez peu de chose ; le seul service sans doute qu'ils aient rendu, ç'a été de hâter l'apparition de ceux qui devaient en finir avec eux.

Ils sont nombreux, si on voulait battre le rappel des cabarets qu'ils fréquentent : *la Pomme de Pin*, *le Mouton Blanc*, *la Croix de Lorraine*, *la Fosse aux Lions*, *la Croix de Fer*, *la Croix Blanche*, *l'Ecu d'Argent*, *le Petit Panier fleuri*, *le Chêne vert*, *les Trois Cuiliers*. Mais deux auteurs, en tout, méritent l'attention : Saint-Amand et

Scarron. Car Cyrano de Bergerac (1620-1665) n'a aucune importance, et n'a eu aucune action, quoique son *Histoire comique des États de la Lune* passe pour avoir inspiré *Gulliver* et *Micromégas*, et que Molière lui ait emprunté, pour les *Fourberies de Scapin*, une scène du *Pédant joué*.

Marc-Antoine de Girard de Saint-Amant (1594-1661) écrivit dans des genres assez divers : poésies lyriques et sonnets, — idylles héroïques, poèmes burlesques. Les poésies lyriques sont de beaucoup ce qu'il a fait de mieux ; et elles donnent parfois une impression d'art hollandais — Téniers ou J. Steen — assez forte : voici quelques vers, tirés de *la Débauche* :

> Morbieu ! comme il pleut là dehors !
> Faisons pleuvoir dans notre corps
> Du vin, tu l'entends sans le dire,
> Et c'est là le vrai mot pour rire :
> Chantons, rions, menons du bruit,
> Buvons ici toute la nuit !
> . . . .

Voici encore le début de son éloge du *Fromage* :

> A genoux, Enfans débauchés,
> Chers confidens de mes péchés,
> Sus ! qu'à plein gosier on s'écrie :
> Béni soit le terroir de Brie,
> Béni soit son plaisant aspect.
> Qu'on n'en parle qu'avec respect
> . . . .

Les sonnets donnent quelquefois une note plus mélancolique :

> Assis sur un fagot, une pipe à la main,
> Tristement accoudé contre une cheminée,
> Les yeux fixes vers terre, et l'âme mutinée,
> Je songe aux cruautés de mon sort inhumain.

L'espoir qui me remet du jour au lendemain
Essaye à gagner temps sur ma peine obstinée,
Et me venant promettre une autre destinée,
Me fait monter plus haut qu'un empereur romain.

Mais à peine cette herbe est-elle mise en cendre,
Qu'en mon premier état il me convient descendre,
Et passer mes ennuis à redire souvent :

Non, je ne trouve pas beaucoup de différence
De prendre du tabac, à vivre d'espérance,
Car l'un n'est que fumée, et l'autre n'est que vent.

Par ses idylles héroïques, il faut entendre le *Moïse sauvé*, en douze chants, qui est, comme les poèmes épiques de la même époque, rare par le ridicule. Et pourtant, Saint-Amant avait plus de talent, et moins de prétention que les faiseurs d'épopée ; mais il a les mêmes défauts qu'eux, la même extravagance, parfois la même sottise (voir, au ch. III, le combat d'Elisaph avec un crocodile, et, au ch. V, le passage de la Mer Rouge, dont s'est moqué Boileau). — Les poèmes Burlesques (*La Seine*, *La Rome ridicule*) manquent à peu près absolument d'esprit, et ne contiennent que bassesse. On a peine, en les lisant, à comprendre la réputation qu'ils ont value à leur auteur.

Avec Paul Scarron (1610-1660), nous trouvons le burlesque d'un degré moins poétique, c'est-à-dire plus bas. Il est probable que sans son mariage avec Françoise d'Aubigné, Scarron serait rentré dans l'obscurité. A moins qu'il ne doive la survivance de sa réputation à ce fait surtout qu'il représente un genre dans l'histoire de la littérature : Scarron, c'est le burlesque, à lui tout seul, et à peu près de même que Balzac et Voiture sont la préciosité.

En prose, il a écrit le *Roman comique*, et des *Nouvelles*

tragi-comiques, parmi lesquelles la *Précaution inutile* a eu l'honneur de fournir à Molière l'intrigue de son *École des Femmes.* En vers, il a composé des comédies, les deux *Jodelet* — *duelliste* et *maître valet* —, et *Don Japhet d'Arménie*, et les deux poèmes fameux de *Typhon*, ou la *Gigantomachie* (1644), et du *Virgile travesti* (1648). Théophile Gautier a donné, dans ses *Grotesques*, une analyse du *Typhon* plus truculente, et plus attrayante que le poème lui-même, qui, si l'on en juge par ce début :

Un dimanche, bon jour, bon œuvre,
Typhon aux cheveux de couleuvre,
Après avoir très bien dîné
Jusqu'à ventre déboutonné,
Invita tous messieurs ses frères,
Qui de lui ne s'éloignaient guère,
A vouloir, pour chasser l'ennui,
Jouer aux quilles avec lui.

peut se définir : le prosaïsme le plus plat faisant rire par l'excès même de la platitude.

Faisons d'ailleurs pour le fond une grande différence entre le *Typhon* et le *Virgile travesti.* On peut se moquer des dieux de l'antiquité, et les présenter en des postures familières ou ridicules : Aristophane ne s'en est pas privé. Mais c'est tout autre chose, lorsque l'intention de la parodie s'adresse à un chef-d'œuvre littéraire consacré autant par sa valeur intrinsèque, que par la personne même de son auteur : il y a là une espèce de profanation, qui témoigne d'une vulgarité d'esprit tout à fait irrémédiable. Ajoutons qu'alors la besogne devient vraiment trop facile, le poète étant dispensé de toute espèce d'invention. Enfin cette persistance dans la platitude en face d'un chef-d'œuvre, en le côtoyant sans cesse, pour ainsi dire,

dénote presque de la sottise. Ainsi le *Virgile travesti* doit être jugé plus sévèrement que la *Gigantomachie.* On y a vanté un certain esprit critique et l'art de souligner, en particulier, les faiblesses du caractère d'Enée. Mais vraiment, à lire les passages cités par les admirateurs de Scarron, Laocoon, la mort de Didon, la Descente d'Enée aux Enfers, on n'aperçoit guère cette sagacité critique. Ce qu'on voit bien, au contraire, c'est l'uniformité des procédés : deux ou trois reviennent sans cesse : l'anachronisme — Enée emportant de Troie, par exemple, « le livre de ses orémus », la vulgarité des mots — dans le portrait de Didon :

> C'était une grosse dondon,
> Grasse, vigoureuse et bien saine, etc.

enfin le libertinage. Ce que l'on voit encore, c'est la pauvreté de la langue, aucun mot ne ressortant, et son manque de souplesse. C'est en troisième lieu un mauvais goût parfait, à tel point que l'on peut sans crainte traiter ces « chefs-d'œuvre », de littérature de cabaret, de carrefour, et de galetas. C'est enfin le néant de la pensée. Tous les autres défauts peuvent être appréciés, et même goûtés, lorsqu'il y a derrière eux une idée ou un sentiment. Une pensée soutient Rabelais, à travers les saletés dont il abonde : celle de la bonté de la nature. Swift est un pessimiste convaincu, et sent profondément la misère de l'homme. Voltaire tourne en dérision la société et la maladresse avec laquelle les hommes se méprennent sur les conditions du bonheur. Scarron n'a aucune de ces idées-là, ou plutôt il n'en a aucune, que de faire rire, tant aux dépens des choses dont il se moque, que par le

moyen ou l'étalage de sa propre virtuosité. Car c'est bien là, comme nous l'avons dit, le caractère du burlesque : ses travestissements ne mènent ni ne riment à rien. Ils ne sont pas symboliques. Ils sont leur objet à eux-mêmes. Aussi sont-ils stériles, et cessent-ils bien vite même d'être amusants. « Après tout, dit Th. Gautier, qu'est-ce que cela signifie? Mettre à la place d'un héros une épaisse figure bourgeoise, à la place d'une belle princesse une grosse maritorne, et les faire parler en style des halles, n'a rien en soi-même de fort récréatif. »

Pour en finir avec les Burlesques, disons un mot de Coypeau d'Assouci (1605-1674). Son *Ovide en belle humeur* est vulgaire et ignoble. Avec lui s'achève l'histoire de la littérature burlesque ; et en effet, c'était un genre tellement faux qu'il ne pouvait durer et tenir contre la révolte inévitable du bon sens, car il ne répond à rien. La plaisanterie, non pas même pour être bonne, mais bonne ou mauvaise, a besoin de signifier quelque chose. C'est déjà beaucoup, — et quelques-uns pensent : beaucoup trop — que le burlesque ait eu son heure de popularité.

CHAPITRE XIII

JANSÉNISTES ET CARTÉSIENS

En abordant la question du jansénisme, nous touchons à l'une des questions les plus obscures et les plus embrouillées, mais l'une aussi des plus intéressantes et des plus considérables de l'histoire de la pensée moderne. En effet si l'Église et la religion continuent de nos jours à être de grandes choses, on doit prendre garde à la dernière des grandes *hérésies*, qu'est le jansénisme. Car je crois qu'il n'y a d'hérésie qu'autant qu'en se séparant de l'Église on prétend cependant en faire toujours partie ou même en former une partie plus pure, et qu'en torturant les dogmes on en prétend être plus respectueux que ceux qui ont pour charge d'en garder le dépôt. Or telle a bien été l'attitude des jansénistes. Continuateurs des protestants, représentants comme eux de l'esprit d'opposition à l'autorité romaine, ils se sont toujours proclamés bons catholiques, et héritiers particulièrement fidèles des Pères — de certains Pères — de l'Église. En outre, le jansénisme met en jeu une grande question *philosophique* : il semble au premier abord que les théo-

logiens soient seuls intéressés, dans le problème des rapports de la grâce avec le libre arbitre ; et l'on peut être tenté d'en rire, surtout en considérant certaines subtilités scolastiques des Pères et des casuistes sur ce sujet : mais il n'y aurait rien de plus niais que le rire en pareille matière ; et, en réfléchissant on s'aperçoit que ce même problème, sous sa forme religieuse, ou sous une forme laïcisée en quelque sorte et philosophique, nous occupe et nous occupera toujours. C'est l'éternel conflit, ou l'éternelle conciliation de la liberté et de la nécessité ; c'est l'optimisme ou c'est le pessimisme ; c'est la conception de la vie et de la destinée humaine, c'est toute la conduite et toute la morale, qui dépendent de sa solution.

En troisième lieu, le Jansénisme est en France un *fait social* très important. Après avoir causé au XVIIe siècle des troubles extrêmement graves, et s'être attaché presque toute la société, il divise le XVIIIe siècle, et son influence se retrouve encore jusque dans la Constituante, où il n'est pas étranger sans doute à la Constitution civile du clergé. Enfin, ne comprendrait-il que Arnauld, Nicole, et Pascal, le Jansénisme n'en serait pas moins un *fait littéraire* considérable, Pascal étant, peut-être, le plus grand écrivain du XVIIe siècle.

Pour toutes ces raisons, il y a lieu de s'étonner que l'on n'ait pas fait dans les histoires une part plus large au Jansénisme, et qu'on borne son influence à quelques habitudes littéraires, et à quelques œuvres qu'il aurait dictées. Cela tient, si je ne me trompe, à ce qu'on ne l'a pas mis en rapport avec un autre mouvement d'idées qui lui est contemporain, et qui, pour être parti d'une autre origine, ne laisse pas d'en être devenu absolument insé-

parable : c'est le mouvement du Cartésianisme. Il faut les joindre; on ne peut séparer Descartes de Pascal, le *Discours de la méthode* et les *Méditations* des *Lettres Provinciales* et des *Pensées*; autant que nous le pourrons, c'est pour rejoindre ce qui a été mal à propos séparé, que nous adopterons le plan suivant :

I. Origines du Jansénisme.
II. Port-Royal.
III. Descartes.
IV. Pascal, sa vie, ses *Provinciales*, ses *Pensées*.
V. Oppositions du Cartésianisme et du Jansénisme.
VI. Influence du Cartésianisme.
VII. Influence du Jansénisme.

I. — Origines du Jansénisme.

En parlant de S. François de Sales et du P. de Bérulle nous avons dit quelques mots de la révolution religieuse du XVIIe siècle. Il faut y ajouter quelques traits encore, et voir quelle est la situation religieuse en Europe vers 1620-1625.

Le mouvement de la contre-réforme catholique avait eu diverses conséquences. Au point de vue politique d'abord, il avait produit ce qu'on en attendait, séparant l'Europe en deux partis, resserrant les fidèles autour de leurs chefs naturels, et mêlant plus qu'il n'était souhaitable, la question religieuse à la question politique. Au point de vue religieux d'autre part, les Jésuites n'étaient plus à l'âge héroïque des Ignace et des Xavier. Ils se livraient déjà à ces spéculations industrielles qui devaient un jour leur coûter si cher; et ils avaient subi la contagion de l'esprit du monde, en se mêlant au monde. Le

développement même et la fortune de leur Compagnie en avait en partie corrompu les principes.

Or, une des questions sur lesquelles les théologiens de la Société de Jésus avaient pris parti était la question de la grâce. Molina avait, en 1588, publié son traité intitulé : *Liberi arbitrii cum gratiæ donis concordia*. On en peut voir le résumé dans le *Traité du libre arbitre*, de Bossuet. Il suffira de rappeler qu'à travers beaucoup de subtilités et de distinctions, le molinisme n'aboutissait guère qu'à mettre pour ainsi dire la prescience et la grâce de Dieu dans les mains de l'homme, ne résolvant le problème que par la suppression de l'un des termes à concilier. C'était, semblait-il, revenir au pélagianisme, ou au semi-pélagianisme du ve siècle. L'hérésie de Pélage, qu'avaient combattue saint Augustin et saint Jérôme, consistait dans la négation du péché originel, — car elle l'atténuait jusqu'à le réduire à n'être que l'exemple du mal — et dans la négation de la nécessité, et même de l'utilité de la grâce. Le Christ, dans cette doctrine, n'est plus qu'un simple modèle de vie. — Assurément les molinistes n'allaient pas jusqu'au pélagianisme, mais ils paraissaient bien y tendre, et à coup sûr, sous leur influence, l'idée s'accréditait que nous sommes les maîtres de nos destinées futures, que nous n'avons chacun à répondre que de nos actes et nullement de la corruption que nous tenons de notre premier père, enfin que la nature est bonne. Notons qu'à l'époque du concile de Trente, ces idées, la dernière surtout, étaient soutenues par les sociniens, tandis que les protestants, exagérant la doctrine de saint Augustin, déclaraient la nature humaine entièrement viciée.

C'est en travers de la corruption moliniste de l'idée chrétienne que se mirent Jansénius et Saint-Cyran, l'un né à Leerdam en 1585, mort en 1638 évêque d'Ypres, l'autre né à Bayonne en 1581, et mort en 1643; l'un théoricien, l'autre homme d'action — Sainte-Beuve eût dit : Sieyès et Bonaparte. — Pour fonder une hérésie commune, il serait difficile de trouver deux hommes qui eussent, comme on le voit, moins d'affinités de race et de naissance que ce Basque et ce Hollandais : aussi n'est-il pas étonnant qu'ils aient joué dans la propagation de leurs doctrines un rôle assez différent; autant donc il nous importe peu de connaître la vie de Jansénius, autant il nous est inutile de connaître les écrits de Saint-Cyran. Qu'il nous suffise de savoir que Jansénius, après avoir professé à l'Université de Louvain, fut évêque d'Ypres; et avant de parler de son *Augustinus*, qui ne parut qu'après sa mort, disons quelques mots de la carrière accidentée et de la vie active de Saint-Cyran.

Jean Duvergier de Hauranne, — abbé de Saint-Cyran, dans le diocèse de Poitiers, appartenait à une bonne famille de Bayonne. Il vint étudier à Paris, en Sorbonne, la théologie, retourna à Bayonne, et sur les conseils de son évêque alla poursuivre ses études à l'Université de Louvain, célèbre par la controverse de Baïus et de Lessius, précisément sur la question de la grâce et de la liberté. De retour à Paris, il étudie les Pères de l'Église, et se fait connaître par une brochure sur une question posée par Henri IV, où il examinait les cas où le suicide était permis : *Question royale, où est montré en quelle extrémité, principalement en temps de paix, le sujet pourrait être obligé de conserver la vie du prince aux dépens*

de la sienne. Est-ce à cause du succès de cette brochure ou pour toute autre raison, toujours est-il que l'évêque de Bayonne le recommanda à La Rocheposay, évêque de Poitiers, qui en fit son grand-vicaire. La Rocheposay était un prélat tumultueux et batailleur, qui avait pris les armes contre les protestants dans sa ville épiscopale. Cet événement ayant paru scandaleux, le grand-vicaire écrivit une *Apologie* de son évêque (1617); il démontrait qu'il était permis aux personnes pieuses de porter les armes dans un grand nombre de cas. L'année suivante, il obtint l'abbaye de Saint-Cyran.

C'est alors qu'Arnauld d'Andilly étant venu à passer à Poitiers, Saint-Cyran le connut, et lui inspira même une vive sympathie. Mais en même temps, notre abbé tâtait un peu partout le terrain, et tâchait d'entraîner successivement dans son parti, dont il ne donnait pas le mot encore, le P. de Bérulle, qui mourut trop tôt, semble-t-il, pour être son disciple, — Saint-Cyran reprit ses efforts auprès du successeur de Bérulle à la tête de l'Oratoire, mais il se heurta à une opposition déterminée —; M. Vincent, c'est-à-dire saint Vincent de Paul, qui parut d'abord se laisser prendre, mais rompit brusquement le jour où Saint-Cyran démasqua ses intimes et hérétiques prétentions; Lancelot, le futur « poète » des *Racines Grecques*, qu'il gagna; Singlin, un des prêtres de saint Vincent de Paul, qu'il s'attacha également. Ce fut alors, après avoir préparé les esprits, et avoir agi sur le grand monde, qu'il publia sa *Somme contre Garasse* (1626), où il attaquait les Jésuites, et son *Petrus Aurelius* (1632) où il combattait les réguliers, et les ultramontains. Il faut croire que toutes ces tentatives indisposè-

rent Richelieu : car en 1638, Saint-Cyran fut emprisonné jusqu'en 1643 ; il mourut cette année même. Son séjour à la Bastille lui avait fait quelques fidèles.

Le livre de son ami, l'*Augustinus*, était paru en 1641. Le titre même indiquait que l'auteur entendait ressusciter la vraie doctrine de saint Augustin. Il développait trois idées, et comprenait ainsi trois parties principales :

1° *De libero arbitrio*. Négation absolue du libre arbitre dans l'état de nature déchue. Depuis le péché originel, la volonté humaine est asservie à la concupiscence.

2° *De statu naturæ* (*lapsæ*, *puræ*). Insuffisance radicale et misère de la nature humaine, soit dans l'état de chute, soit même avant ou sans la chute.

3° *De Gratia Christi*. Nécessité de la Rédemption, et de la grâce efficace.

L'ouvrage est construit comme un syllogisme : nous sommes dans un état de misère indicible (2e) ; or nous n'en pouvons sortir par nous-mêmes (1e); la grâce nous est donc absolument indispensable (3e). C'est vraisemblablement le plan des *Pensées* de Pascal, — qu'il est donc inutile d'aller chercher ailleurs, dans les *Essais* ou dans le *Pugio Fidei*, — et c'est en tout cas l'esprit même du jansénisme. Quant à la méthode et à l'esprit de l'ouvrage, il s'efforce, au nom de saint Augustin, de rétablir un christianisme plus pur, et plus sévère. Nous ne nous prononcerons pas sur le degré d'hérésie de l'*Augustinus*, non plus que sur son degré d'exactitude à reproduire les principes augustiniens véritables. Ce que l'on peut affirmer cependant, c'est que si, dans ce livre, tout n'est pas acceptable, tout n'y est pas non plus hérétique ; quoique leurs ennemis aient pu dire, et quelques

anecdotes que l'on accumule aujourd'hui pour déconsidérer leurs personnes, il semble bien qu'au fond les jansénistes n'aient pas eu complètement tort.

II. — Port-Royal et les Arnauld.

On peut bien dire que, quels que fussent Jansénius et Saint-Cyran, il n'y aurait pas eu de jansénisme, s'ils n'avaient trouvé un point d'appui temporel, comme Luther en avait trouvé auprès des princes d'Allemagne. Ce point d'appui du jansénisme, c'est Port-Royal. Et de Port-Royal, la famille Arnauld a été la pierre angulaire.

Balzac, dans une lettre à Chapelain, fait grand éloge de cette famille. Originaire de Provence, établie en Auvergne, elle se distinguait d'abord par le nombre de ses membres. Antoine Arnauld, seigneur de La Mothe, le fondateur de la famille, avait eu pour fils, outre Isaac Arnauld, d'où sortit la branche protestante, Antoine Arnauld, qui eut de sa femme Catherine Marion dix enfants : Robert, dit Arnauld d'Andilli, Henri, évêque d'Angers, Simon, Antoine, surnommé le grand Arnauld, Catherine, qui devint Mme Le Maistre, Jacqueline, qui fut la mère Angélique, Jeanne, en religion la mère Agnès, Anne, Marie et Madeleine. Sur ces dix personnages, Henri et Simon seuls ne tiennent pas à Port-Royal. Arnauld d'Andilly à son tour eut dix enfants : l'abbé Arnauld, Simon, marquis de Pomponne, M. de Luzancy, M. de Villeneuve, Catherine, Angélique, Marie, Marie-Angélique, Anne-Marie, Elisabeth. Mme Le Maistre eut cinq enfants : Antoine, Jean, Simon, Isaac Le Maistre de Sacy, Charles. Et le marquis de Pomponne eut sept enfants lui-même! Parmi tous ces Arnauld, nous distin-

guerons Arnauld d'Andilli, la mère Angélique, et le grand Arnauld. Nous retrouvons ici cette distribution singulière des rôles qui ferait croire à du calcul, et qui n'est au fond, comme dans la rencontre de Jansénius et de Saint-Cyran qu'un effet de cette fortune qui préside aux grandes choses : d'Andilly sera le diplomate, l'homme du monde du parti, la mère Angélique sera la sainte, la réformatrice de Port-Royal, et le grand Arnauld sera le docteur et le controversiste.

Robert Arnauld d'Andilli, (1588-1674) grâce à son oncle Isaac, et grâce au crédit de son père auprès d'Henri IV, était entré dès l'âge de seize ans au Conseil des Finances. Quelques années durant, il servit dans la diplomatie en Allemagne. Assez en faveur auprès de Marie de Médicis, de Richelieu, et d'Anne d'Autriche, il ne réussit pas à devenir secrétaire d'État. C'était lui qui allait mettre Port-Royal aux mains de Saint-Cyran, et gagner à la cause janséniste les grandes dames, celles qu'on appellera les « mères de l'Église ».

L'histoire de Jacqueline est assez curieuse : en 1599, elle n'avait pas encore sept ans et demi, qu'on avait déjà obtenu pour elle les provisions de l'abbaye de Port-Royal, et elle était coadjutrice de l'abbesse, Jeanne de Boulehart. Mais encore fallait-il que ces provisions fussent confirmées par des bulles pontificales. Les négociations traînèrent, jusqu'en 1602, où MM. Marion et Arnauld l'avocat envoyèrent à Rome des actes falsifiés, altérant la date de naissance, qui réussirent à enlever enfin les bulles. — Ce n'était pas d'ailleurs là une pratique très extraordinaire au XVII[e] siècle. — Jacqueline vécut au monastère jusque vers sa quinzième année. Prise

du dégoût de la vie religieuse, après une maladie ses sentiments changèrent; elle revint à l'amour du cloître. A la suite de certains sermons de prédicateurs de passage, elle conçut le projet d'une réforme complète de l'abbaye, où les vœux étaient assez peu rigoureusement observés. Elle obtint des religieuses que la clôture fut désormais inviolable, et que les biens fussent vraiment mis en commun. La « journée du guichet » (25 sept. 1609) fut la consécration éclatante de la réforme : le père et la mère de Jacqueline, venant voir leur fille, trouvèrent la grille fermée, et l'abbesse leur déclara par le guichet que sa résolution de vie réellement cloîtrée était inébranlable. Ils se résignèrent, et virent là un signe de sincère vocation religieuse. Ils n'y virent sans doute rien de plus, et l'on doit faire comme eux, au lieu de partager l'enthousiasme excessif de Sainte-Beuve pour ce petit coup d'état, et de regarder cette « journée » comme un des grands événements de l'histoire de l'humanité.

Pendant les années qui suivirent, le nombre des religieuses s'augmenta; à tel point que les bâtiments devinrent insuffisants et qu'en 1626 le couvent fut transféré à Paris. Déjà, à cette date, Saint-Cyran et Arnauld d'Andilli s'étaient rencontrés. Les religieuses étaient alors sous la direction d'un prélat du nom de Zamet, évêque de Langres, auquel les Messieurs de Port-Royal font de nombreux reproches dans le détail desquels il est assez superflu d'entrer. Fondés ou non, toujours est-il qu'après s'être d'abord fort bien entendus, puis moins bien, puis plus mal, MM. de Saint-Cyran et Zamet finirent par se brouiller, et qu'au bout de quelques années, en 1636, Zamet fut exclu. Saint-Cyran, comme

directeur, assisté de Singlin comme confesseur, n'eut plus à craindre d'influence rivale. Saint-Cyran dirigeait aussi un nombre considérable d'hommes du monde et de grandes dames. Il fut arrêté, en 1638, au moment où il venait d'installer les premiers *solitaires* : Le Maistre, Séricourt, Singlin, Lancelot, et ceux-ci recevaient l'ordre de quitter le Port-Royal de Paris.

C'est le moment de revenir aux Arnauld, en parlant d'Antoine, le docteur, « le Grand » (1612-1694). Du fond de sa prison, dont il semble que ses partisans aient beaucoup exagéré la dureté, Saint-Cyran continuait son rôle de directeur. Antoine Arnauld était un de ceux qu'il dirigeait, et dans lequel on peut conjecturer qu'il avait reconnu le docteur et le controversiste qu'il lui fallait pour remplacer Jansénius. Son attente ne fut pas trompée : en 1643, l'influence d'Arnauld, qui n'avait cessé de grandir, se transforma en véritable prestige, grâce à son livre de *la Fréquente Communion.* Voici quelle en fut l'origine : parmi les grandes dames dirigées par Saint-Cyran se trouvait la Princesse de Guéméné, qui avait eu une conduite jadis fort légère, et avait même été maîtresse de ce Montmorenci exécuté en 1632 par Richelieu. Or un jour qu'elle avait communié, Mme de Sablé la pressait d'aller au bal : elle lui opposa les règles de direction de Saint-Cyran, qui lui interdisaient toute occupation profane un jour de communion. Mme de Sablé, étonnée, conta la chose à son propre directeur, le P. de Sesmaisons, S. J., lequel, avec son confrère le P. Bauny, répondit qu'il n'y avait nulle incompatibilité entre le monde et Dieu ; que plus on est dénué de grâces, plus on doit hardiment s'approcher de

Jésus-Christ dans l'Eucharistie : le sacrement étant un secours et un appui, non un événement extraordinaire et exceptionnel dans notre vie. Arnauld prit feu contre cette doctrine, qui rendait, disait-il, la dévotion aisée, et dont la mise en pratique favorisant l'abus de la communion, lui semblait mortelle au Christianisme. Remarquons que le Traité d'Arnauld, étant écrit en français, conviait tout le monde, spécialistes et profanes, laïques et théologiens, à se prononcer sur la question.

Les Jésuites furent très irrités, et l'un d'entre eux, le P. Nouët, dénonça le traité dans les chaires de Paris, mais l'ouvrage ayant reçu l'approbation de plusieurs évèques, le P. Nouët fut contraint de se rétracter publiquement. Cependant la dispute continua de plus belle; et, au début de 1644, les pamphlets et les factums parurent en telle abondance, qu'Arnauld reçut l'ordre d'aller en personne défendre son livre à Rome. Il n'aurait pas refusé de le faire, mais des amis lui représentèrent l'imprudence d'une telle démarche : il se résolut alors à se cacher, en arguant, sur le conseil de ses amis, qu'il n'était pas cité à Rome; et c'est dès ce temps que commença pour lui cette existence de proscrit qui devait être la sienne, sauf une courte éclaircie, jusqu'au jour de sa mort, en 1694.

Sur ces entrefaites, une bulle du pape Urbain VIII avait condamné le livre de Jansénius, mais cette condamnation avait fait bien des affaires et rencontré bien de la résistance. Du fond de sa retraite, Arnauld avait écrit une *Apologie* de Jansénius, prétendant que l'*Augustinus* ne contenait pas les cinq propositions que l'on incriminait. C'était lier la cause de Port-Royal à celle de

Jansénius. Le succès du nouvel écrit fut vif en Sorbonne, l'auteur flattant les passions gallicanes contre les jésuites et contre la morale facile. Passons rapidement sur les intrigues qui suivirent, l'examen des cinq propositions de Jansénius en Sorbonne, l'invitation adressée au Pape de se prononcer, la députation, pour arriver à la condamnation définitive, à l'acceptation solennelle de la Bulle par le clergé de France. Les jansénistes refusent de se soumettre à la Bulle. Ils prétendent d'abord que Rome ne pouvait, sans abus de pouvoir, condamner si légèrement un livre qui formait en quelque manière le testament religieux d'un évêque. Puis ils déclarent que les cinq propositions ne se trouvent pas dans Jansénius, enfin ils disent que, si elles y sont, Jansénius ne les a pas entendues dans le sens où on les a prises pour les condamner.

Pourquoi ces résistances, ces chicanes? C'est qu'au fond ils sentaient bien que Jansénius et Saint-Cyran pouvaient s'être trompés sur un point de fait et même sur le fonds de la doctrine d'Augustin; mais ce qu'ils ne sentaient pas moins bien, c'est que s'il y avait dans le débat deux théologies, il y avait aussi deux morales en présence. Ils le sentaient, mais ils ne savaient pas comment s'y prendre pour le montrer, deux morales, deux conceptions du christianisme, deux façons d'entendre les rapports de la religion avec la vie mondaine, une façon large et une façon stricte, une dévotion aisée et une dévotion moins facile, mais ils ne savaient pas comment s'y prendre, et ils ergotaient sur l'accessoire qui était — du moins en un certain sens, — la question théologique, pour sauver le principal, qui était la

question morale, d'une condamnation scandaleuse; surtout ils n'avaient pas de doute sur la noblesse des idées qui avaient guidé la plume de Jansénius et la pensée de la Mère Angélique. Il leur fallait quelqu'un : ce fut Pascal.

Mais interrompons ici l'histoire du Jansénisme pour aborder Descartes, suivant le dessein que nous avons adopté.

III. — René Descartes (1596-1650).

Pour parler de Descartes convenablement et à fond, il semble qu'il faudrait être versé d'abord dans toutes les sciences, dans la géométrie comme dans la physique, et dans la physiologie comme dans la mécanique céleste, et il semble en second lieu qu'il faudrait connaître l'histoire de la philosophie pour le moins aussi bien et avec autant de précision que celle de la littérature. De ces deux exigences, pour ne pas essayer de répondre à la première, j'ai une excellente et déplorable raison, qui est de peu me connaître aux choses de l'algèbre et de la médecine; mais quant à la seconde, la philosophie de Descartes ne nous intéresse ici qu'en ce qu'elle a de plus général, — non point en elle-même, dans son fonds — et seulement dans la mesure où elle se lie à l'histoire des idées du siècle. Ainsi réduite, d'ailleurs, à sa plus simple expression, la tâche n'est déjà pas si facile ni si courte.

L'homme, d'abord, est des plus curieux, et de ceux sur lesquels, quoique nous ne manquions pas de renseignements, nous en voudrions davantage. Il naît à La Haye près de Poitiers, en 1595, d'une famille noble, qui ne lui pardonna jamais d'avoir trop illustré le nom. Il fait ses premières études (1604-1612) au Collège de la Flèche, où

les Jésuites venaient d'être rétablis par Henri IV. En 1613, il complèta son éducation de gentilhomme à Paris; les biographes nous parlent ici d'une période de dissipation où Descartes se serait signalé particulièrement par la passion du jeu. Il entre en rapports avec le P. Mersenne, physicien, mathématicien, théologien et controversiste; et c'est à cette époque que l'on peut placer l'acquisition de la plupart de ses connaissances scientifiques. Vers la fin de 1617, il résolut d'entrer dans la carrière des armes, et il prit du service en Hollande dans l'armée de Maurice de Nassau. C'est probablement à cette époque, pendant son temps de garnison, qu'il fit cette observation « que la profession des armes lui paraissait assez méprisable. » Quand éclate la guerre de Trente Ans, il entre dans l'armée catholique du duc de Bavière, assiste à la bataille de Prague (1620), puis se met à voyager. Il est en France en 1622, en Italie en 1623; de 1625 à 1629, il séjourne à Paris. Nous voudrions avoir son journal de route. En attendant qu'on le découvre — s'il existe encore —, le peu que nous en connaissons renverse du moins l'idée que l'on se fait généralement d'un Descartes spéculatif, occupé à l'exercice de la pensée pure, géomètre absorbé dans la méditation de ses problèmes, détaché du monde, et de son propre corps. En fait, peu de philosophes ont été plus mêlés au monde, d'une manière plus active et plus militante.

Un autre point sur lequel on aimerait être encore renseigné, c'est ce que nous appellerons le roman de Descartes. On sait qu'étant très jeune il s'éprit d'une jeune fille de son âge, qui louchait un peu. Baillet nous parle d'un autre amour de Descartes — pour Mlle de

Rosay — qui faillit aboutir à un mariage. Nous savons aussi qu'en Hollande il eut une liaison avec une jeune fille nommée Hélène, et qu'il eût d'elle une fille, nommée Francine; la mort de celle-ci, à l'âge de cinq ans (1640), fut un de ses grands chagrins. Joueur, militaire, amoureux, il ne manquerait plus à ce philosophe que d'avoir eu presque plus d'imagination que de raison.

Et en effet, ce trait le complète; car l'auteur du *Discours de la Méthode* et l'inventeur de la géométrie analytique est une des imaginations les plus curieuses, les plus inquiètes, les plus ardentes qui furent jamais. Curieuse : non seulement ses voyages, mais son œuvre même le prouve : sauf un ou deux points — comme l'érudition et l'histoire, — qu'il a négligés sans doute par prudence et par politique, tout l'a intéressé successivement, la poésie et les sciences. Inquiète : Voltaire l'a bien remarqué : il change de lieux sans cesse, il se cache, il s'entoure de précautions pour conserver sa santé, se livre à des recherches anatomiques et physiologiques, pour découvrir quelque moyen de prolonger la vie humaine. Ardente enfin, jusqu'au mysticime, et même à l'hallucination. La clarté de son intelligence n'a souffert en rien de toutes ces causes de trouble : mais enfin je ne crois pas que l'imagination ait été aussi forte, — on peut même dire aussi chimérique, — chez Lagrange ou Laplace, chez Darwin ou Le Verrier.

Il est possible d'expliquer, si l'on veut, par cette nature d'imagination, cette confiance en lui-même, cette présomption qui le caractérise. Il se croit, semble-t-il bien, élu d'en haut — et sous ce rapport sa correspondance est instructive, — tant il parle avec condescendance

d'Aristote ou de Platon, de Roberval, de Fermat, de Pascal enfin, avec qui il eut une contestation fameuse. Il garde ces airs dédaigneux, cette confiance robuste en lui-même, dans tous ses ouvrages, et dans toute sa vie (voir dans Baillet les *Notes d'un contemporain sur la vie de Descartes*). Si nous insistons sur cette présomption, c'est qu'il l'adoucit toutes les fois qu'il le veut, et elle tombe en particulier dans sa correspondance avec Elisabeth et Christine. Il emploie donc ce ton méprisant à bon escient, par adresse en même temps que par imagination. C'est qu'il est, en effet, un très habile politique, et un révolutionnaire très avisé et très prudent dans le choix des moyens capables de faire réussir sa révolution. Évidemment il a voulu être chef de secte, et il y a réussi, mais non point tout à fait par la seule force de la vérité. Nous allons le voir par l'examen de ses œuvres.

Elles se répartissent comme il suit :

a) Œuvres publiées de son vivant :

Essais de philosophie, in 4° Leyde 1637.

(*Discours de la Méthode*, *Dioptrique*, *Météores*, *Géométrie.*)

Méditations métaphysiques — en latin — 1641.

Objections et réponses 1641-42.

Lettre à Gisbert Voët 1643.

Principes de philosophie — en latin — 1644.

Traité des Passions composé en 1646 (?) pour l'usage de la Princesse Palatine, et publié en 1650.

b) Œuvres posthumes :

Traité du Monde et de la Lumière 1664 et 1677.

Traité de l'Homme 1662 et 1677.

Traité de la formation du fœtus 1662 et 1677.

Lettres 1677.

Opera Posthuma 1701. (*Règles pour la direction de l'esprit; — Recherche de la vérité.*)

Œuvres inédites 1859-1862 (papiers trouvés par Fouché de Careil à la Bibliothèque de Hanovre).

Édition in-4° des *Œuvres* de Descartes, publiée par Charles Adam et Paul Tannery, sous les auspices du ministère de l'Instruction Publique — Paris, L. Cerf, 1897 et années suivantes, — en douze tomes, entièrement parue.

Éliminons ses Œuvres Posthumes, qui n'ont point agi sur le courant des idées de son temps, puisqu'elles n'y sont pas entrées ; éliminons aussi ses œuvres scientifiques, — sa géométrie restant seule intacte aujourd'hui, et cependant sa physique était, elle aussi, destinée à prouver l'excellence de la « méthode » : il faudrait peut-être en conclure que cette méthode n'a pas eu l'extraordinaire influence qu'on a bien voulu lui attribuer. — Prenons maintenant son œuvre en bloc; nous en avons le droit, puisque ses différents ouvrages sont des fragments ou des parties de ce grand *Traité du Monde* qu'il s'apprêtait à publier en 1635, lorsqu'il fut arrêté par la condamnation de Galilée. Sans approfondir le système philosophique de Descartes, c'est-à-dire sans examiner ses *tourbillons* ou sa *physiologie de l'homme*, son idée de *l'immutabilité* ou de l'*existence de Dieu*, considérons ses tendances. Nous allons en trouver quatre principales :

1° Un certain *scepticisme*, qu'il tient de ses contemporains, et de la génération précédente. Pendant les dernières années du XVI[e] siècle, et dans les années toutes récentes encore du règne de Henri IV, le scepticisme

ou le « libertinage », comme on l'appelait alors, avait fait d'étranges progrès. Les *Essais* de Montaigne, avidement lus, l'avaient insinué, l'insinuaient plus subtilement et plus profondément tous les jours; d'autres ouvrages, plus grossiers, parmi lesquels il faut citer l'énigmatique *Moyen de parvenir*, de Béroalde de Verville, en avaient mis les conclusions à la portée des intelligences vulgaires; et la licence des mœurs de cour, en achevant de brouiller dans les esprits les idées de deux choses distinctes : le désordre de la conduite et la liberté de penser, avaient achevé de les autoriser publiquement l'une et l'autre. En vain la religion et la philosophie avaient-elles essayé d'en barrer ou d'en ralentir le cours. Du Vair et Charron échouaient; saint François de Sales ne semblait pas réussir, Bérulle et Saint-Cyran commençaient à peine à organiser une résistance plus efficace. En 1623 le P. Mersenne n'évaluait pas le nombre des athées à moins de 50 000, pour Paris seulement. « Athées » ou « pyrrhoniens », entendez épicuriens ou rationalistes. Ils ne trouvent point les preuves de la religion solides, et ils ne croient pas davantage à l'objectivité du devoir, à l'universalité de la morale, ou à l'immutabilité de la justice. Ils croient, comme le déclare le père Garasse en 1623, — dans la *Doctrine curieuse des beaux esprits, ou prétendus tels*, dirigée contre Théophile, — ils croient « qu'il n'y a point d'autre divinité ni puissance souveraine au monde que la *nature* ». Descartes, rentrant à ce moment même en France, puis passant quatre années à Paris, de 1625 à 1629, dut subir l'influence ou le contre-coup de ce mouvement puissant et déjà ancien des esprits.

Et en effet, frappé de l'incertitude et des contra-

dictions des opinions humaines, — incapable d'autre part de demeurer dans ce doute et cette incuriosité, il délimite le champ de la connaissance. Il met à part d'abord la religion et la morale. Ne parlons point de sa religion, j'en aurais trop à dire, et nous la retrouverons prochainement, mais quant à sa morale, remarquons que celle qu'il nommait provisoire en 1637 semble lui avoir été définitive : or elle exclut toute idée de sacrifice et de devoir; elle n'a pas même le fondement de l'utilité, — hors l'utilité de l'homme qui la pratique; elle est enfin capable de s'adapter à n'importe quelle conception métaphysique. Une telle morale n'est-elle pas bien voisine de celle de Montaigne?

2° Mais après avoir fait cette concession aux sceptiques, il cherche la *certitude*, et il la trouve dans le fameux axiome : Je pense, donc je suis. On a beaucoup discuté sur la question de savoir s'il y avait là un syllogisme ou une tautologie. En tout cas, par cette formule, Descartes posait deux des thèses fondamentales de son système : l'identité de l'Être et de la Pensée, — et l'objectivité de la science.

On sait en quoi consiste la première : si seulement on apprend ce que l'on n'a pas su jusqu'alors, — et ce qui fait proprement l'objet, comme aussi toute la nouveauté de la méthode cartésienne, — c'est-à-dire à distinguer la pensée de tant d'imitations ou de contrefaçons d'elle-même, qui sont les impressions des sens, les fantômes de l'imagination, ou les visions du rêve, tout ce qu'on pense existe, rien n'existe qu'autant qu'on le pense, et la pensée enveloppe l'existence de son sujet. C'est ce que Spinoza, plus cartésien encore que Descartes, a exprimé

quelque part, dans son *Ethique*, avec sa concision et son énergie singulières. Si Dieu n'existait pas, dit-il, il y aurait donc dans l'entendement humain quelque chose de plus que dans la nature, ce qui est de soi parfaitement absurde.

Une conséquence résulte de là immédiatement: c'est l'objectivité de la science. En voici le résumé : ceux qui ont attaqué la vérité de la science, en s'autorisant contre elle de ses erreurs, n'ont connu ni la nature de l'erreur, ni celle de la science. L'erreur ne prouve que contre celui qui l'a commise, et, contre celui-là même, tout ce qu'elle prouve, c'est qu'il a confondu « le sensible » avec « l'intelligible », — ce que Descartes appelle ses idées « adventices » ou « factices » — avec ses idées « innées ». On peut d'ailleurs donner une confirmation *a posteriori* de l'objectivité de la science, si par exemple, comme il fait en son *Traité du monde*, il n'y a pas un phénomène ou une apparence dont on ne fournisse une explication mécanique, géométrique par conséquent, et par suite enfin rationnelle. La vérité ne dépend donc pas de la constitution de nos organes; elle est la trace ou le souvenir en eux, si l'on peut ainsi dire, de sa propre manifestation; ou encore, et puisque la raison et la vérité ne font qu'un, la science n'est que l'expression des correspondances qui existent entre elles à travers l'étendue.

3° De la combinaison de ces deux idées, il s'en forme une troisième : c'est celle de la *Toute-puissance de la Raison*. La raison peut tout dans sa sphère, et rien ne la dépasse; elle est égale ou adéquate au monde : *quælibet intelligentia potest intellegere, quia omne intelligibile*. Cette formule est de Duns Scot, un de ces scolas-

tiques dont je ne répondrais pas qu'à la Flèche, ou ailleurs, Descartes n'eût lu les *Barbouillamenta.* Une fois dégagée des illusions des sens et de l'imagination, nous sommes les maîtres de l'univers; et, sortis de la région du doute, nous entrons pour toujours dans celle de la certitude et de l'immuable vérité. Avec un peu de matière et de mouvement nous pouvons créer le monde, et avec un peu de patience et de persévérance nous pouvons obliger la nature à nous livrer ses derniers secrets. Car la méthode est infaillible, et si l'ancienne ignorance ne provenait que de ne l'avoir pas connue, l'erreur ne procèdera désormais que du fait de la mal appliquer. Qu'on nous donne seulement le temps : ce qui est obscur s'éclaircira; les problèmes qui résistaient aux vains efforts de l'imagination, la raison les résoudra; nous verrons les liaisons des effets et des causes; et nous connaîtrons enfin la formule ou la loi suprême dont les sciences particulières ne sont encore jusqu'ici que de lointaines approximations.

4° C'est ainsi qu'une quatrième idée, celle du *Progrès à l'infini*, s'ajoute aux précédentes, les prolonge, et les continue, d'autant plus naturellement que Descartes n'a jamais séparé l'idée de la science de celle de ses applications, la physiologie de la médecine, et la « méchanique », de l'utilité dont elle pouvait être « pour la diminution ou le soulagement des travaux des hommes ». L'âge d'or que ses contemporains, à l'imitation des Romains ou des Grecs, mettaient toujours dans le passé, c'est dans l'avenir qu'il nous en montre la vision confuse. A chaque progrès de la théorie répondra maintenant un progrès de la pratique, dont les limites, si

jamais nous les atteignons, ne se rencontreront qu'aux confins extrêmes du monde. Héritière de toutes celles qui l'auront précédée dans la vie, chaque génération nouvelle, ajoutant quelque chose au patrimoine commun de l'humanité, l'accroîtra pour sa part d'un enrichissement durable. Et la vie même se perfectionnant avec la science, le progrès de l'espèce imitant ou suivant celui de la connaissance, nous deviendrons « comme des dieux », à moins que soustraits aux conditions de la mortalité, nous ne devenions Dieu lui-même.

5° Et par là enfin, une cinquième et dernière idée se dégageant de celle du progrès, couronne cette philosophie : c'est celle de l'*Optimisme*. Qui donc a dit qu'il n'y avait pas de philosophie un peu profonde qui n'inclinât au pessimisme ? Ce n'était pas sans doute un cartésien ; car, généralement vraie des philosophies morales, de celles qui s'enferment elles-mêmes dans le cercle de l'expérience humaine, la remarque ne l'est pas des autres. Mais en tout cas, pour le cartésianisme, les principes qu'il avait posés ne pouvaient pas ne pas le conduire à l'optimisme; aussi aucune philosophie n'a-t-elle conçu la vie d'une manière plus optimiste, ni plus hardiment soutenu que la vie se compose de plus de biens que de maux, et ce caractère, original au XVIIe siècle, rattache à Descartes Diderot, Condorcet surtout, comme lui savant, et croyant à la « perfectibilité ».

Nous sommes au bout de cette philosophie, que j'essaye d'exposer beaucoup moins en elle-même, que dans ses conséquences, et beaucoup moins dans son fonds, que dans ses points de contact avec les idées de

son temps. De contact, d'ailleurs, ou de conflit : car dans ses conséquences surtout, une telle philosophie était peu chrétienne. Au XVIIe siècle, elle fut applaudie surtout des libertins; Arnauld et Nicole auront beau être cartésiens, Pascal et Bossuet verront mieux, Bossuet, qui écrivait « à un disciple du Père Malebranche » (éd. de Versailles, XXXVII, 375, 377) : « Pour ne nous rien dissimuler, je vois non seulement en ce point de la nature et de la grâce, *mais en beaucoup d'autres très importants de la religion, un grand combat se préparer contre l'Église sous le nom de la philosophie cartésienne...* En un mot, ou je me trompe bien fort, ou je vois un grand parti se former contre l'Église, et il éclatera en son temps, si de bonne heure on ne cherche à s'entendre, avant qu'on s'engage tout à fait. »

Il nous reste maintenant à parler de l'écrivain. L'admiration de Nisard pour le style du philosophe me paraît bien excessive, — d'autant plus que, la plupart des œuvres de Descartes ayant paru en latin, nous ne pouvons juger de son style que sur deux ouvrages — le *Discours de la méthode* et le *Traité des Passions*, — ou trois, avec les *Lettres*. — Il est impossible de dire avec Nisard que le premier, le *Discours*, représente en 1637 la perfection de l'art d'écrire en français; Descartes en est loin, pour plusieurs raisons : d'abord sa phrase est longue et lente; il y a bien des styles périodiques : il y a la phrase longue du XVIe siècle, qui est longue parce que Montaigne et Amyot ne savent pas encore la faire courte, ne sachant pas analyser leur pensée. Il y a la phrase longue de Pascal, qui est une gradation constante,

le dernier mot marquant le point culminant. Il y a la phrase longue de Bossuet, celle de l'*Histoire universelle* et des *Oraisons funèbres*, qui n'est plus une gradation, mais qui est en quelque sorte constituée autour d'un noyau central. Il y a enfin la phrase de Descartes, qui est plus lente que longue. Elle s'avance d'un pas régulier; toutes les parties en ont une importance à peu près égale : elles ne sont pas distribuées par rapport à une idée principale, centrale ou dominante; aucune ne marque un point capital dans la pensée de l'écrivain. Il en résulte un manque de distribution des ombres et des lumières; on ne voit là ni creux ni relief, ni montagne, ni abîme, comme dans Pascal et dans Bossuet : tout est plaine. Enfin l'harmonie fait aussi défaut, et Descartes est un des rares grands écrivains français qui n'ait pas de cadence, de nombre. Pouvons-nous ajouter que son style est trop près du latin, comme on l'a dit souvent? — Mais Bossuet a le latinisme peut-être plus fréquent encore que Descartes. Et d'ailleurs s'il était aussi proche du latin qu'on veut bien le dire, la période latine n'aurait-elle pas laissé dans sa phrase française un peu de mouvement?

Ces réserves une fois faites, on peut louer le naturel de la phrase de Descartes; et d'ailleurs, vu de plus haut, Descartes a d'autres qualités comme écrivain. Il nous a émancipés de l'Antiquité, débarrassés de la tutelle du grec et du latin. Que l'on compare son style à celui de Balzac, et l'on verra comment, depuis lui, et grâce à lui, l'originalité de l'écrivain français peut se faire sentir. — Et puis, il a enrichi la langue française d'un vaste domaine qui lui était fermé jusque-là, celui de la philosophie. Le premier enfin il a trouvé un style en quelque

sorte universel, celui où la raison, c'est-à-dire la faculté la plus universelle, parle seule, indépendante du sentiment.

Pour l'influence exercée par Descartes sur ses contemporains, nous verrons dans la suite si elle a été aussi grande qu'on l'a souvent prétendu. Terminons ici par quelques mots sur la fin de sa vie. Depuis 1629, jusqu'en 1642, il est établi en Hollande, ne correspondant plus qu'avec quelques savants français. En 1643, éclate sa dispute avec Voët. Il se décide alors à quitter la Hollande. Lord Cavendish lui offre asile en Angleterre; mais la Révolution l'empêche de s'y rendre. La Fronde l'éloigne également de la France : d'ailleurs il y serait un peu gêné par la curiosité qu'il y inspire, car on l'y regarde moins comme un philosophe que comme un personnage étrange. Enfin Christine l'appelle à Stockholm (1649). Et il accepte ses propositions. Mais sa santé ne résiste pas longtemps au climat de la Suède; il meurt en décembre 1650.

IV. — Blaise Pascal (1623-1662).

A. — *Les « Provinciales »*.

On lit, dans la cinquième des *Lettres Provinciales* (éd. Lefèvre, t. I, p. 69) :

« Voilà de quelle sorte ils se sont répandus par toute la terre à la faveur de la *Doctrine des opinions probables*, qui est la source et la base de tout ce dérèglement... ils couvrent leur prudence humaine et politique du prétexte d'une prudence divine et chrétienne, comme si la foi et la tradition, qui la maintient, n'était pas une et invariable dans tous les temps et dans tous les lieux, comme si c'était à la règle de se fléchir pour convenir au sujet qui doit lui être conforme...

Allez donc je vous prie voir ces bons Pères, et je m'assure que

vous remarquerez aisément dans le relâchement de leur morale la cause de leur doctrine touchant la grâce. Vous y verrez les vertus chrétiennes si inconnues, et si dépourvues de la charité qui en est l'âme et la vie, vous y verrez tant de crimes publiés et tant de désordres soufferts, que vous ne trouverez plus étrange qu'ils soutiennent que les hommes ont toujours assez de grâce pour vivre dans la piété de la manière qu'ils l'entendent. Comme leur morale est toute païenne, la nature suffit pour l'observer. Quand nous soutenons la nécessité de la grâce efficace, nous lui donnons d'autres vertus pour objet. Ce n'est pas simplement pour guérir les vices par d'autres vices... Pour dégager l'âme de l'amour du monde, pour la retirer de ce qu'elle a de plus cher, pour la faire mourir à soi-même, pour la porter et l'attacher uniquement et invariablement à Dieu, ce n'est l'ouvrage que d'une main toute-puissante. Et il est aussi peu raisonnable de prétendre que l'on en a toujours un plein pouvoir, qu'il le serait de nier que ces vertus destituées d'amour de Dieu, lesquelles ces bons Pères confondent avec les vertus chrétiennes, ne sont pas en notre puissance. »

Voilà l'idée-mère des *Lettres Provinciales*, voilà par où la morale s'en rattache à la théologie, voilà comment elles sont, ainsi qu'on l'a dit, des « pamphlets jansénistes », et voilà comment enfin l'inspiration en rejoint celle des *Pensées*.

A quelle occasion, dans quelles circonstances furent composées, publiées et répandues les *Lettres provinciales*, nous l'avons vu précédemment. On se rappelle qu'Arnauld avait composé son traité de la *Fréquente communion*; qu'il avait été, ou s'était cru obligé de se cacher, et que, de sa retraite, il avait publié une *Apologie de Jansénius*. — On peut, pour tous ces faits, se reporter au récit de Nicole, aux chapitres VI et XVI du livre III du *Port-Royal* de Sainte-Beuve, et surtout aux livres XI, XII, XIII des *Mémoires* du P. Rapin, afin d'entendre, une fois au moins, les deux parties ou les deux sons de cloche. — Cependant, la Bulle qui con-

damnait Jansénius ayant été solennellement acceptée en France, Arnauld semblait avoir pris le parti de se taire, quand l'affaire du duc de Liancourt vînt renouveler son indignation et ses ardeurs. Le duc était depuis quelque temps tout à la dévotion des Jansénistes et de Port-Royal, sans avoir cependant changé de confesseur. Ce confesseur essaya de le détourner du jansénisme, mais en vain ; la condamnation pontificale n'était pas encore prononcée ; quand elle le fut, le confesseur mit son pénitent en demeure de rompre entièrement avec l'hérésie janséniste, sous peine de refus d'absolution. Le duc s'adressa à un autre confesseur, qui lui accorda l'absolution. Mais Arnauld, instruit de l'affaire, fut indigné, et fit éclater sa colère en deux lettres (*Première lettre à un duc et pair*, *Seconde lettre*) — qui eurent un grand succès auprès du public, — un succès de scandale. Car Arnauld justifiait le livre de Jansénius, et mettait en doute que les propositions s'y trouvassent. Et il reproduisait la première des cinq propositions notées, en montrant dans la personne de Saint-Pierre un juste à qui la grâce nécessaire pour agir avait manqué. Dénoncé en Sorbonne, il fut, le 14 janvier 1656, condamné et exclu de la faculté de théologie. Un tel coup lui fut extrêmement sensible. Il en restait atterré, quand ses amis lui proposèrent d'en appeler à l'opinion publique. Il rédigea alors un factum qu'il leur lut. Ce factum fut jugé trop froid, et Arnauld pria, paraît-il, Pascal de le refaire plus vivant. Le lendemain, 23 janvier, Pascal avait fait la première *Provinciale*.

Voici le contenu des *Provinciales*, et les titres qu'on pourrait leur donner :

I. Du pouvoir prochain.

II. De la grâce suffisante.

III. Injustice de la censure d'Arnauld.

Rapin (*Mém.* II, p. 360 sq.) a l'air de dire que ces trois lettres seraient d'Arnauld lui-même. Cette attribution est fausse.

IV. De la grâce actuelle.

V. Desseins des Jésuites en établissant une nouvelle morale.

VI. La probabilité — ou le probabilisme — et ses conséquences.

VII. La direction d'intention.

VIII. Maximes corrompues des Jésuites.

IX. Fausse dévotion à la Vierge. (Barry, — Le Moyne, — Bauny).

X. Elargissement des voies du salut.

XI. Du droit des chrétiens de réfuter l'erreur par des railleries.

XII. Chicanes des Jésuites sur l'aumône et la simonie.

XIII, XIV. Doctrine des Jésuites sur l'Homicide.

XV. Que les Jésuites ôtent la calomnie du nombre des crimes.

XVI. Calomnies particulières des Jésuites sur MM. de Port-Royal.

XVII et XVIII. De l'autorité des papes et des conciles

D'après Rapin, les trois dernières lettres seraient encore d'Arnauld.

On voit l'ensemble de la polémique, et les rapports très étroits qui lient, dans les *Provinciales*, la question morale à la question de la grâce. On se trompe donc,

quand on va répétant que Pascal, à partir de sa *Cinquième Provinciale*, changeant adroitement l'état de la question, et laissant aux théologiens l'objet essentiel de la dispute, se serait en quelque sorte échappé sur la morale et sur les Jésuites. Car, pour ne rien dire encore de plus, c'étaient bien les Jésuites, à Louvain, à Paris et à Rome, qui poursuivaient, depuis seize ans déjà, la condamnation du jansénisme; c'était bien contre eux que Jansénius avait écrit son *Augustinus*, c'était contre Vasquez, contre Molina, — qui sont deux des « quatre animaux » d'Escobar, dans l'allégorie dont Pascal a cru pouvoir si fort s'égayer, — et c'était contre Lessius, auxquels il reprochait de renouveler dans l'Église les erreurs des « Marseillais » ou « Semi-pélagiens ». C'est ce qu'on oublie trop souvent aussi quand on parle des *Provinciales*, et qu'on veut faire honneur aux amis mondains de Pascal, au chevalier de Méré par exemple, ou je ne sais encore à qui, de l'avoir jeté lui-même, sans qu'il y songeât, dans la voie du succès.

Je ne rappellerai pas avec quel applaudissement universel les *Provinciales* furent reçues, ni, depuis deux cent cinquante ans, les louanges qu'on en a faites ou les jugements qu'on en a portés : il n'y a rien de plus connu; mais ce qu'on peut faire, si je ne me trompe, ce qui est toujours et plus que jamais intéressant, c'est de préciser les raisons de ce succès : en les cherchant, et si nous les trouvons, nous saurons l'essentiel sur les *Provinciales*.

Joseph de Maistre a proposé, comme raisons de ce succès, l'intérêt de la faction « à faire valoir le libelle », ou « la qualité des hommes qu'y attaquait Pascal ». Il n'a

donc oublié que de nous dire comment il se fait que nous ne lisions plus aujourd'hui, quoique les mêmes hommes y soient attaqués, les réquisitoires de La Chalotais par exemple, ou le verbeux opuscule de d'Alembert : *Sur la destruction des Jésuites*. Comment encore la « faction », qui sans doute y eût eu le même intérêt, n'a-t-elle pas pu faire durer jusqu'à nous *la Fréquente communion* d'Arnauld, ou *les Visionnaires* de Nicole? Car, on remarquera qu'en leur temps le succès n'en a guère été moindre que celui des *Provinciales*; on songera que les adversaires eux-mêmes du Jansénisme ont loué dans *la Fréquente communion* « tout l'artifice du langage joint à toutes les beautés de l'éloquence »; et l'on se souviendra que les contemporains n'ont pas fait de comparaison entre « M. Pascal » et celui qu'ils appelaient, tout d'une voix, « le grand Arnauld ».

Il y a des raisons plus vraies, que celles de Joseph de Maistre, pour justifier le succès des *Provinciales*. La première en est l'intérêt de la question, ou des questions qu'elles discutaient, la casuistique et le jésuitisme. Et ici il est nécessaire d'entrer dans quelques développements, car cet intérêt ne peut être le même pour nous que pour Pascal et pour ses contemporains.

Je ne dirai rien de la comparaison que l'on peut faire de la casuistique avec la jurisprudence, sinon qu'elle est assez exacte, l'une et l'autre étant un commentaire pratique des principes généraux posés ici dans les dogmes, là dans les lois. Observons seulement l'universalité de la casuistique. Les Anciens, les païens la connaissaient. Cicéron, dans le *de Officiis*, Sénèque, dans les *Lettres à Lucilius*, discutent des cas de conscience

et établissent une hiérarchie des devoirs. C'était même un jeu, en quelque sorte, où se complaisait la subtilité des Grecs, et le besoin d'argumenter des Romains. C'est que la casuistique, loin d'être l'art de concilier la morale avec l'intérêt, est seulement l'art, ou la science qui enseigne à concilier des devoirs contradictoires, ou plutôt à choisir parmi eux quel est *le* devoir. Aussi n'est-elle aucunement méprisable. Depuis Corneille jusqu'à A. Dumas fils, le théâtre ne pose-t-il pas et ne cherche-t-il pas à résoudre des cas de conscience? De même les romans, ceux d'Oct. Feuillet par exemple. *A fortiori* la casuistique est-elle légitime dans la religion, où il y va du salut éternel. Une condamnation générale de cette science, comme Pascal semble la prononcer, est donc bien excessive; et nous sommes en vérité du côté des Jésuites sur la question du duel, et sur la question de l'usure.

Sur la question du jésuitisme, il en est un peu autrement. Les jésuites semblent avoir vu alors, dans la casuistique précisément, un moyen efficace non seulement pour diriger les consciences, mais encore pour incliner la religion elle-même dans le sens qu'ils voulaient. Il y avait alors, en 1656, quelque cent cinquante ans que la religion et la morale traversaient une crise qui dure toujours, et dont l'histoire du jansénisme, entre celle de la Réforme du XVIe siècle et celle de la philosophie du XVIIIe, n'est qu'un épisode ou une péripétie. Attaquée de tous les côtés à la fois, par les princes temporels et par les humanistes, par Henri VIII autant que par Erasme; exposée du dehors à toute la fureur des haines populaires contre la domination ecclésiastique; ébranlée au-

dedans — c'est Bossuet qui le dit dans son *Histoire des variations*, — par ses propres désordres, il s'agissait de savoir ce qu'il adviendrait de la religion même : si elle continuerait de retenir plus longtemps le pouvoir qu'elle avait exercé sur les âmes, les esprits, les imaginations du moyen âge ; et si l'on sauverait enfin, de la ruine qui menaçait le dogme, les débris de la morale chrétienne. C'est ce qu'avait essayé Luther : et si les nécessités de la politique, si les passions qu'il avait soulevées ou acceptées pour complices, si sa propre faiblesse, enfin, avaient mêlé trop d'alliage à sa réforme, Calvin, lui, à Genève, avait en partie réussi. Enfin l'Église elle-même avait voulu se réformer. Et le Concile de Trente et les Jésuites s'étaient efforcés de ramener la vie chrétienne à la pureté évangélique.

Or, il se trouvait que l'esprit du monde semblait vaincre celui de Dieu. Une société nouvelle était née, qui grandissait tous les jours, non pas précisément encore athée, ni même délibérément incrédule, mais déjà libertine, indifférente, ou toute laïque. Si l'on voulait qu'elle continuât de se dire chrétienne, d'accorder à la religion les honneurs du culte extérieur, n'était-il pas opportun qu'on ne lui présentât pas le christianisme sous son jour le plus difficile? Il fallait surtout qu'on ne lui prêchât pas, au nom du christianisme, une morale dont les principes missent les mondains en demeure d'opter entre le monde et le christianisme. Les Jésuites se firent en quelque sorte les négociateurs de la trêve entre le christianisme et le monde, — leurs ennemis ont dit : les instruments de la transaction. « La Providence, dit Escobar, a voulu, dans son infinie bonté, qu'il y eût plusieurs

moyens de se tirer d'affaire en morale, et que les voies de la vertu fussent larges. » Et les « nouveaux docteurs » allaient substituant leur autorité de fraîche date à la vénérable autorité des Pères. On avait commencé par une réforme, on venait à un accommodement, et pour l'avenir encore, tout paraissait instable, la religion comme la morale, qui reposait sur la religion. On était dans un de ces temps de crise où tout semble remis en question, et dont le malaise devait être plus cruellement ressenti par les âmes d'alors, plus craintives que désireuses des nouveautés.

Il n'est donc pas étonnant que les solutions, quelles qu'elles fussent, alors présentées de la question morale et religieuse aient intéressé ou passionné l'opinion. La solution cartésienne — mettre à part tout ce qui touche à la morale et à la religion, — n'avait rien en soi d'émouvant. Mais la dévotion aisée des probabilistes et le christianisme austère des Jansénistes, et leur conflit, touchait tout le monde. Le succès devait donc résulter de l'intérêt même de la question, pourvu qu'elle fût une fois bien et dûment posée. Pascal eut le mérite et l'à-propos de définir nettement la question, d'établir avec une précision incomparable le conflit.

La seconde raison du succès des *Provinciales*, c'est leur valeur littéraire. Ce que Montaigne avait fait pour la morale de l'usage, et Descartes pour la philosophie, Pascal le fait pour la théologie : il l'annexe, comme une province nouvelle, à la littérature française. Or il est peu de mérites plus considérables. C'est là une acquisition, comparable à l'invention d'une science nouvelle. C'est là aussi une extension du public, notre littérature acqué-

rant ainsi de nouveaux lecteurs, jusque-là plongés dans les in-folio latins. Enfin ce mérite en suppose un autre très grand lui-même, une faculté puissante d'invention, tant pour les mots que pour les idées. Il faut pouvoir remplacer les formules techniques et les idées spéciales par des idées accessibles à tous, par un langage d'« honnête homme. »

Assurément la phrase de Pascal n'est pas courte; et ses adversaires lui ont reproché plus d'une fois, avec une apparence de raison, qu'elle était fréquemment embarrassée de parenthèses, d'incises, de propositions subordonnées ou relatives, et de relatives de la relative. En voici une que le P. Daniel a relevée dans ses *Entretiens de Cléandre et d'Eudoxe* : « Si je ne craignais d'être aussi téméraire, dit Pascal, je crois *que* je suivrais l'avis de la plupart des gens *que* je vois, *qui*, ayant cru jusqu'ici, sur la foi du public, *que* ces propositions sont dans Jansénius, commencent à se défier du contraire par le refus bizarre *que* l'on fait de les montrer, *qui* est tel, *que* je n'ai vu encore personne *qui* m'ait dit les y avoir vues... » Mais si la phrase de Pascal n'est pas courte, et si la longueur s'en mesure à l'importance, ou, pour ainsi parler, à la nature de la pensée qu'elle exprime, elle est toujours claire, plus que claire, lucide, comme on le voit dans cet exemple même. Là est la part d'invention de Pascal dans l'histoire de la prose française, et cette part est considérable. Tandis qu'avant lui la phrase d'Arnault, comme celle de Descartes, ne s'éclairait encore que d'une lumière blanche et froide, partout égale, et en quelque sorte uniformément diffuse, l'air circule et se joue dans la sienne, et, avec l'air, s'y insi-

nuent la flamme, le mouvement et la vie. Il est court quand il le faut, et il n'est long que parce qu'il le veut. Ou plutôt, il n'est ni long ni court, mais sa phrase, sans rien perdre de la netteté du contour qui la cerne, s'assouplit, se ploie, se brise et se raccourcit, ou s'allonge, quand et comme il lui plaît, avec une docilité, une vivacité uniques. Si jamais dans notre langue on n'a porté plus loin le naturel, c'est que jamais on n'y a poussé plus loin l'art d'écrire, en tant qu'il consiste, non pas à vouloir briller aux dépens de son sujet, mais à chercher et à trouver, parmi toutes les expressions qu'il peut y avoir d'une même pensée, la seule qui lui convienne, la seule qui l'égale, le seul tour qui en suive, qui en imite, qui en reproduise, pour ainsi dire, tous les accidents. Je ne connais qu'un style, à cet égard, qui soit comparable à celui de Pascal, et il est aussi de Port-Royal, puisque c'est celui de Racine.

On comprend sans doute qu'ainsi défini, ce mérite ne se borne pas à la phrase, mais il s'étend de la phrase à la période entière, et de la période à toute la *Lettre,* et d'une lettre à toutes les autres.

Ironie légère, mondaine et enjouée; raillerie grave et amère; narration élégante et facile; dialectique tour à tour ou ensemble subtile ou passionnée; vivacité du trait; rapidité de la riposte; ampleur et liberté du mouvement; saintes indignations, si Molière, comme on l'a dit, « n'a rien de plus plaisant que les premières *Provinciales,* ni Bossuet de plus beau que les dernières », et si, dans un tout petit volume, toutes les sortes d'éloquence et d'esprit se trouvent ainsi renfermées, c'est une conséquence de ce premier mérite. D'autres ont eu

d'autres qualités, plus d'éloquence, comme Bossuet, et autant d'esprit, comme Voltaire, — qui sont tous deux avec Pascal les maîtres de la prose française, — mais il semble qu'il y ait moins de variété dans leur manière que dans la sienne : et, du ton de la conversation familière à celui dont on célèbre les Henriette et les Condé, ils n'ont pas rempli, comme lui, tout l'entre-deux. Ils n'ont pas toujours eu, comme lui, dans l'emploi des moyens de l'art, cette sûreté, ou plutôt cette infaillibilité de tact. L'originalité des *Provinciales* est là : dans ce goût sévère et caché qui règle le choix des mots et des tours, celui du ton de la plaisanterie et de la véhémence du mouvement sur l'importance vraie de la pensée qu'ils expriment. On peut plaisanter sur « le soufflet de Compiègne », et s'égayer de l'altercation du cuisinier Guille avec le jésuite Borin. Cependant cette matière touche elle-même à une autre, qui est de savoir ce que nous pouvons faire, pour venger notre « honneur » offensé. Mais si quelqu'un avance, comme Lessius ou comme Escobar, que nous sommes alors excusables de tuer, qui ne voit, qu'avec la question de savoir si nous nous ferons justice nous-mêmes, c'est celle de l'homicide, c'est celle du droit de punir, c'est celle du fondement même de la justice des hommes qui se pose? Et à mesure qu'une question s'engendre ainsi de l'autre, le ton de la polémique s'échauffe; il s'irrite, il s'élève; la raillerie devient plus âpre; les formes oratoires s'ordonnent en quelque sorte d'elles-mêmes sous la plume de Pascal; et, sans transition apparente, une discussion commencée par des plaisanteries s'achève par les coups de la plus haute éloquence.

C'est ainsi que l'accent de la passion — et c'est le

dernier trait à marquer dans ce style — résonne dans les *Provinciales*. A la vérité là est le reproche que l'on peut faire à Pascal : à force de passion, il manque d'impartialité, confondant dans une même condamnation la Casuistique et les Jésuites, et peut-être même, quoique le mot coûte à le prononcer, manquant parfois de sincérité. Il faut l'avouer, on ne relit jamais sans quelque gêne le début de la *Dix-septième Provinciale* : « ... Je n'aurai pas grand'peine à vous répondre et à vous renvoyer à mes *Lettres*, où j'ai dit *que je suis seul*, et, en propres termes, *que je ne suis point de Port-Royal.* » Peut-il soutenir très sincèrement qu'il est impossible de trouver dans l'*Augustinus* aucune des cinq propositions? Sur bien d'autres points, parfois assez importants, il commet d'étranges méprises — sur l'excommunication des religieux, par exemple. — La passion l'emporte, et, si elle ajoute de nouvelles beautés à son langage, elle ne l'excuse pas. Est-il blâmable cependant? Il faut bien le dire : s'il n'y a qu'une façon toujours répréhensible en société d'altérer la vérité, il y en a plusieurs en littérature. Là, on peut mentir sciemment, parce que la vérité nous gêne; — ou, pour l'orner, comme font Balzac et Voiture; — mais on peut encore mentir inconsciemment, parce que l'on est doué d'un certain tempérament, et que l'on se trouve dans telle disposition d'âme; c'est le cas de Rousseau. C'est quelquefois le cas de Pascal.

A ces grandes raisons de succès, il en faut ajouter de moindres, valables surtout pour les contemporains : l'attrait du mystère, et l'attrait du scandale. Dans tous les temps, l'anonymat a multiplié étrangement la curiosité du public. En outre, les *Provinciales* contenaient

une amère ironie de deux choses respectées, la Sorbonne et les Jésuites; elles attaquaient par la plaisanterie deux pouvoirs également redoutés, et frayaient peut-être ainsi la voie au voltairianisme déjà, en dévouant au ridicule des personnes droites, et en perpétuant dans l'Église des discours qui la discréditaient. Mais il ne faut rien exagérer. L'Église n'a jamais eu tellement peur des hérésies, elle en a même admis la nécessité : *oportet hæreses esse.* Et quant à dire que les disputes entre jansénistes et molinistes allaient discréditer la religion, il faut prendre garde que ces disputes étaient nées précisément des craintes de voir la religion tomber en discrédit, et qu'elles ont aussi, pour une bonne part, comme toutes les discussions de ce genre, renouvelé le sentiment religieux; enfin ce sont les progrès mêmes du libertinage qui ont fait de ces disputes originairement édifiantes des pierres de scandale. On s'en est moqué, et on s'est moqué des questions qu'elles mettaient en jeu, quand on n'a plus eu assez de foi pour les prendre au sérieux. J'ajouterai que Pascal avait mis lui-même le mal à côté du remède, et à côté des railleries contre les casuistes, l'attachement à la morale austère du sacrifice et de l'effort. Sa vie et ses *Pensées* montrent mieux encore cette face de son caractère et de son génie.

B. — *Vie de Pascal* (1623-1662).

De tous nos grands écrivains, Pascal est peut-être celui dont la vie, mêlée en quelque sorte le plus intimement à ses œuvres, en est à la fois le commentaire le plus indispensable et le plus éloquent. Indispensable, car sans cela il reste quelque chose d'obscur ou d'énigma-

tique dans les *Pensées*; éloquent, car sans cela on n'apprécie pas toute la nouveauté des *Provinciales*. C'est pour me conformer à cette idée de Pascal, et pour imiter matériellement cette solidarité qui lie ses œuvres et sa vie, qu'au lieu de procéder comme à l'ordinaire, de raconter d'abord sa vie pour y chercher les traits essentiels de son caractère et de les appliquer à l'étude de ses œuvres, j'ai préféré relier par la vie de Pascal les *Provinciales* aux *Pensées*. Il me semble en effet que de cette manière nous comprenons mieux comment du jour au lendemain ce jeune homme de trente-deux ans s'est trouvé capable de faire au jansénisme la fortune que ni Saint-Cyran, ni Jansénius, ni Arnauld n'avaient réussi à lui faire, et surtout une popularité si durable. Et pareillement nous comprenons mieux à quel point de vue nous devons nous placer, non pas pour rétablir le plan des *Pensées*, mais pour en définir l'esprit et pour décider entre les deux ou trois hypothèses qui se sont divisé là-dessus la critique : Pascal est-il un sceptique, tourmenté des angoisses du doute, et demandant tour à tour à la science et à la morale, à la physique et à la philosophie une certitude qu'il ne trouve que dans l'asservissement de la raison à la foi? Pascal est-il un mystique? Est-il un romantique lassé de la vie par l'abus qu'il en aurait fait, est-il Byron ou Chateaubriand? Ou n'est-il pas, plus simplement et mieux, un chrétien qui s'est un jour converti à une doctrine et à une morale plus austère, et qui a voulu faire passer ses contemporains par les mêmes chemins de croyance qu'il avait lui-même parcourus?

Ancienne et anoblie par Louis XI, sa famille au

XVIIe siècle était une des plus nombreuses et des plus puissantes d'Auvergne. Son père, président à la cour des Aides de Clermont, avait épousé Antoinette Begon, et en avait eu six enfants, dont trois seulement vécurent : Gilberte — Mme Périer — née en 1620, Blaise, né en 1623, Jacqueline — Sœur Sainte Euphémie — née en 1625. Sa femme étant morte en 1626, il vint se fixer à Paris en 1631. Homme instruit, curieux de sciences, il se fit des relations conformes à ses goûts, se lia avec le P. Mersenne, Fermat, Gassendi. Ç'aurait été là, assure Fontenelle, une des origines de l'Académie des sciences. Les conversations de ces savants contribuèrent sans doute à éveiller les goûts scientifiques du jeune Blaise. Mme Périer, dans un récit fameux, repris et idéalisé par Chateaubriand, a raconté les débuts de cette vocation. Il est possible qu'elle ait exagéré la vérité, par amour fraternel, par amour-propre de famille, et pour la plus grande gloire de Port-Royal. Toujours est-il que quatre ans plus tard, Blaise écrivit un *Traité des Sections Coniques* que le P. Mersenne remarqua et jugea digne d'être communiqué à Descartes. Celui-ci traita assez dédaigneusement le livre du jeune géomètre. On a beaucoup disserté et beaucoup déclamé sur ce caractère de l'intelligence de Pascal, qui se manifestait avec une telle précocité : la force d'invention. Et un érudit de Bibliothèque, de ceux à qui leur érudition même, confuse et mal digérée, enlève le sens des choses, Ch. Nodier, a osé accuser Pascal de plagiat. Nourrisson, d'autre part, reprend cette expression pour attribuer à Descartes au détriment de Pascal le mérite de l'expérience du Puy-de-Dôme. Mais il suffit de jeter un coup d'œil sur toutes

les inventions dont Pascal fut l'auteur, chaque fois qu'il s'appliqua à une question quelconque, pour repousser cette accusation. En littérature, il a inventé la prose naturelle et, par une sorte d'alliance de la géométrie et de la rhétorique, il invente, dans les *Pensées*, la sublimité dans l'exactitude; dans l'ordre des sciences théoriques, il invente l'hydrostatique et le calcul des probabilités; dans les sciences appliquées, le haquet, la brouette, les omnibus — carrosses à cinq sols — et la machine arithmétique. Et je dirais enfin volontiers qu'il est inventeur jusqu'en théologie, où il a délimité comme personne le domaine de la foi. Quel singulier plagiaire!

Cependant, et tandis qu'il vaquait à ses études scientifiques, un événement fâcheux vint troubler la quiétude de sa famille. En 1638, Richelieu décida une forte conversion des rentes sur l'Hôtel de Ville. Les rentiers s'en émurent, et le père de Pascal s'associa à quelques mécontents. Richelieu, informé, s'appréta à mettre les protestataires à la Bastille. Étienne Pascal se réfugia à Clermont-Ferrand, laissant ses enfants à Paris. Or en 1639, il advint que Richelieu se faisait donner la représentation de l'*Amour tyrannique*, tragi-comédie de Scudéri, jouée par des enfants de moins de quinze ans. Jacqueline, qui y tenait un rôle, profita de l'occasion pour implorer du cardinal la grâce de son père. Peu de temps après, Étienne Pascal était nommé intendant des tailles à Rouen. Sa famille l'y suivit.

Ici nous trouvons une première lacune, dans les récits que nous possédons de la vie de Pascal. Nous savons seulement qu'en 1647, il envoya à son beau-frère Périer les instructions nécessaires pour les expériences du Puy-

de-Dôme. Nous savons aussi que vers 1640-1641, il fut pris d'une maladie bizarre « qui le paralysait depuis la ceinture jusqu'en bas » l'obligeant à user de « potences » et de « chaussons » ; depuis, il lui était survenu « une incommodité qui le rendait incapable de prendre rien qui ne fût chaud et autrement que goutte à goutte ». C'est là-dessus que certains savants, il y a quelque soixante ans, ont édifié l'hypothèse bien connue de la folie de Pascal (voir en particulier le livre médiocre du Dr Lélut). Sans entrer dans la discussion, je ferai remarquer que cela date d'un temps où les maladies nerveuses étaient mal connues, et où, sous le nom de folie, on enveloppait des maladies qui n'ont rien de commun avec la démence. Mais surtout il ne faut pas oublier que coexistence n'est pas solidarité. Le Tasse et Swift ont eu quelques accès de folie, mais dans les intervalles de ces accès, leur talent restait entier. Et l'on ne peut même pas prétendre que les souffrances de Pascal aient été l'origine de son pessimisme. Ce qui semble certain, c'est qu'elles furent une cause de sa conversion — c'est-à-dire de son retour à une foi plus ardente et à une pratique plus régulière, — car c'est le propre de la maladie, que de nous donner à réfléchir.

Or en ce temps-là, justement, un accident survint à Étienne Pascal (1646) : il se démit la cuisse en tombant sur la glace ; deux de ses amis, Deslandes et La Bouteillerie, médecins et jansénistes, vinrent s'installer dans sa maison pour le soigner. Ils mirent entre les mains de Blaise le *Traité de la Fréquente Communion* et la *Réforme de l'Homme Intérieur* extraite de Jansénius par Arnauld d'Andilly. Ces lectures exercèrent sur le jeune homme

une prise extraordinaire : il renonce aux mathématiques, il convertit son propre père, il convertit sa sœur Jacqueline. Nous trouvons ainsi un autre trait de son caractère, dont nous avons déjà vu des preuves : il est *passionné*, je veux dire que sa capacité d'assimilation et d'absorption étant égale à sa faculté d'invention, il ne fait rien à demi, mais tout avec ardeur et violence. Un des exemples fameux de ce trait de caractère, c'est le *Traité de la Roulette,* qu'il composa en 1658, pour se distraire de ses souffrances. Mais nous n'en sommes pas encore là, et avant d'y arriver, nous avons à le voir dans le monde.

Les médecins lui conseillèrent en effet les distractions de la vie mondaine. Il s'en alla d'abord faire un assez long séjour en Auvergne (octobre 1649 — novembre 1650). Puis, de la fin de 1650 à 1654, il se lance, à Paris, dans une existence toute différente de celle qu'il avait menée jusqu'alors. Il se lie avec le duc de Roannez, grand seigneur et croyant sincère, et avec le chevalier de Méré, qui passait en ce temps-là pour l'arbitre du bon ton et des élégances; — et si on en croit les lettres de Méré, c'est lui qui aurait dégrossi Pascal. Introduit par eux dans le grand monde on s'est demandé à quels « divertissements » il s'y livra. Tout ce que nous pouvons affirmer à peu près sûrement, c'est que ce furent des divertissements coûteux, et la preuve nous en est donnée par une affaire d'argent qu'il eut avec Jacqueline. Celle-ci, convertie par son frère, voulait entrer à Port-Royal; mais elle eût été profondément humiliée d'y entrer sans dot. Blaise et son beau-frère Périer, héritiers avec elle d'Et. Pascal, opposèrent de nombreuses difficultés; visiblement des embarras d'argent les empê-

chaient de procéder au partage que sollicitait Jacqueline. Là-dessus Sainte-Beuve a prétendu que Pascal pouvait bien avoir été joueur, et il en donne pour preuve ses recherches sur le calcul des probabilités. Cousin déclare que Pascal a beaucoup dépensé en affaires d'amour. Et il épilogue sur le *Discours sur les passions de l'amour*. Pour moi, je discuterais volontiers l'attribution et l'authenticité de ce *Discours* : il figure dans un recueil manuscrit entre un fragment de Nicole et un traité de Saint-Evremont *sur la dévotion feinte* : ce dernier morceau aurait dû montrer à Cousin que le recueil ne provient pas d'une source janséniste très pure ; en outre l'attribution à Pascal ne figure très nette que sur la garde du manuscrit : enfin je n'y trouve point si fort la marque de Pascal. Ce que je crois à tout le moins que l'on peut repousser sans difficulté, c'est le portrait qu'a cru devoir là-dessus faire Cousin d'un « Pascal jeune, beau, souffrant, plein de langueur et d'ardeur, impétueux et réfléchi, superbe et mélancolique. » De même qu'il a plu à Cousin, pour le comprendre plus vite et le faire admirer plus aisément, de représenter Descartes, comme nous l'avons vu, en Lamennais ou en Chateaubriand, il lui plaît aussi de voir Pascal dans l'attitude d'un Byron ou d'un Lamartine, ou, plus simplement, d'un héros des salons du temps de Louis-Philippe. Ce qui ne semble pas moins indiscret ni ridicule, c'est de vouloir déterminer la personne qu'aurait aimée Pascal, et de conclure, comme l'a fait Faugère, de l'amitié de Pascal pour le duc de Roannez à l'amour de Pascal pour la sœur du duc de Roannez. — Une troisième hypothèse destinée à expliquer ces embarras d'argent, consiste à

nous représenter Pascal comme s'occupant de politique. On se fonde sur les trois *discours sur la Condition des Grands*, et les quelques fragments des *Pensées* ayant trait au même sujet. Mais les idées politiques qu'il exprime là comme ici s'expliquent assez par son génie, d'une ampleur universelle, par son temps, la Fronde, et par le monde qu'il fréquentait.

Et ceci nous amène à résumer d'un mot la vie mondaine de Pascal : *il fait des expériences.* On connaît son mot sur Aristote et Platon, qui, dit-il, « étaient de fort honnêtes gens qui vivaient dans le monde et qui ont fait leur *Politique* et leurs *Lois* en se jouant. » Il procède comme eux. Ce géomètre et ce théologien n'est point un savant de cabinet, ou comme le grand Arnauld un docteur de Sorbonne. Et c'est bien là aussi un des traits caractéristiques de tous les grands écrivains du XVII[e] siècle, et qui les distinguera des écrivains du siècle suivant : ils sont mêlés à la vie active, ils ont l'usage du monde, l'expérience de la vie, le contact des réalités ; ils sont à peine hommes de lettres, et c'est une des raisons de leur supériorité.

Cependant au milieu de ces divertissements Pascal sentait un grand dégoût, et le monde le lassait comme autrefois la science. Ce fut pour chercher un remède à ce mal qu'il se réfugiait à Port-Royal, en septembre 1654. Il eut là le fameux *Entretien avec M. de Saci.* Pour trouver de cette retraite une explication qui fût de nature à déconsidérer Pascal, l'on a donné une grande importance à l'*Accident du pont de Neuilly* et à l'*Amulette.* On raconte que passant sur le pont de Neuilly dans un carrosse à six chevaux, les deux chevaux de

volée tombèrent dans la Seine, mais que les traits se rompirent et que Pascal dut son salut à cette seule circonstance. Cet accident aurait eu sur ses sentiments religieux une influence décisive, en lui donnant sans cesse la vision d'un abîme et les plus étranges hallucinations. Mais cette vision d'un abîme n'a été connue qu'en 1737, grâce à un certain abbé Boileau. Si l'accident fut réel, les conséquences qu'on en tire sont bien hasardées. Lorsqu'on commence à se lasser du monde, il est possible qu'un accident, sans gravité même, achève le dégoût et pousse décidément dans la voie où l'on souhaite d'entrer : mais c'est tout ce qu'il est permis d'affirmer. Quant à l'*amulette*, on sait quelle est cette inscription (Joie. Joie etc.) que l'on retrouva cousue dans un vêtement de Pascal. Mais le nom seul qu'on lui a donné indique l'erreur commise sur l'interprétation à en fournir. Il ne s'agit nullement en effet là d'un porte-bonheur, d'un talisman. C'est un document, datant une conversion, ou une résolution de se convertir, et en perpétuant le souvenir. — D'ailleurs en insistant et sur l'*Amulette* et sur l'*Accident*, on a oublié de tenir compte des lettres de Jacqueline qui prouvent qu'en janvier 1655 encore, Blaise était éloigné de la conversion définitive. (Lettres du 8 décembre 1654 et du 25 janvier 1655). La vérité est plus simple donc, plus naturelle, plus logique : Pascal avait reçu une éducation pieuse; il s'était une première fois converti en 1646; il se dégoûtait du monde; il revint à la religion. C'est l'histoire de toutes les conversions.

La sienne fut corroborée par deux événements autrement importants que l'accident du Pont de Neuilly : la

publication des *Provinciales*, et le miracle de la Sainte-Épine. Il était inévitable que les *Provinciales* accrussent la foi de Pascal : sans doute on ne combat point avec une telle ardeur pour une cause à laquelle on croit tièdement; mais aussi, par réaction, l'animation même de la lutte accroît la confiance en la justice de la cause que l'on défend, outre que la nécessité de répondre aux attaques ou de les prévenir oblige à mieux connaître cette cause même. — En second lieu, le 24 mars 1656, il y eut un miracle à Port-Royal. Les enfants passant tour à tour devant une relique de la Sainte Épine que l'on conservait au monastère, Marguerite Périer, qui souffrait depuis plusieurs années d'une fistule lacrymale, demanda qu'on lui fît toucher la relique, et fut immédiatement guérie. Le coup que reçut Pascal de cet événement fut définitif; dès lors il embrasse un genre de vie tout différent en sévérité non seulement du sien jusqu'alors, mais de celui même que l'on menait à Port-Royal. Je ne sais même si Mme Périer se trompe lorsqu'elle voit dans ce miracle la cause des *Pensées*. Elles furent commencées dès 1657, et il se peut que par ce livre, Pascal ait voulu donner un témoignage éternel de sa reconnaissance à Dieu en écrivant une apologie de la religion chrétienne.

Il se livrait en même temps à des pratiques d'ascétisme dont les esprits forts peuvent se moquer, mais qui n'en sont pas moins, en même temps qu'une preuve nouvelle de ce caractère passionné, quelque chose de noble et de saint en soi. Qu'est-il donc de plus noble, je dis même humainement parlant, que l'apprentissage de la douleur, la délivrance du corps, la libération de l'esprit? — Mais en 1658 ses anciennes souffrances le reprenaient

avec violence, et après quatre ans de tortures presque ininterrompues, il mourut le 19 août 1662, en pleine connaissance, à l'âge de trente-neuf ans, qui est à peu près l'âge où si nos plus grands écrivains en prose étaient morts, ils ne nous auraient pas laissé seulement un témoignage de leur génie, puisqu'il est tel d'entre eux, et dans des genres bien différents, qui n'avaient presque rien imprimé, Bossuet, par exemple, avant quarante-deux ans, Molière, avant trente-sept ans, et Rousseau avant trente-sept encore.

Résumons donc les traits de ce tempérament et de ce génie que l'histoire de sa vie nous fournit : Pascal est inventeur et géométre ; son esprit est ardent et passionné ; il a vécu longtemps en mondain, et peut devenir ainsi un moraliste. Il est en outre théologien janséniste, et ascète chrétien. Ces derniers traits se sont ajoutés aux autres, depuis sa seconde conversion. Leur union, leur mélange avec les premiers va faire en grande partie l'originalité des *Pensées* et l'intérêt de leur étude.

C. — *Les « Pensées »*.

Éclairées par l'histoire d'une telle vie d'une lumière presque tragique, il n'y a pas dans la littérature française, ni dans aucune littérature peut-être, de plus beau livre, de plus sincère surtout ni de plus émouvant que ces fragments épars et mutilés que nous appelons les *Pensées* de Pascal. C'est qu'il n'y en a pas dont l'intention ou la vanité littéraire soient plus entièrement absentes, il n'y en a pas qui soit plus humain, il n'y en a pas surtout qui nous montre à la fois dans une attitude

plus humble et plus soumise une âme naturellement plus fière, plus noble ou plus hautaine.

Victor Cousin a parlé pompeusement d'un « grand in-folio où la main défaillante de Pascal a tracé, dans l'agonie de ses quatre dernières années, les pensées qui se présentaient à son esprit ». Ce n'est là qu'une description fort imparfaite de l'état du manuscrit, pourtant intéressant à connaître exactement. Le « grand in-folio » est un grand cahier sur lequel Mme Périer et son mari firent coller les fragments de papier couverts d'écriture par Pascal. Ils sont là, de toutes les formes, de toutes les grandeurs, les uns, troués pour avoir été enfilés par liasses, les autres, à la marge, dans un coin, au verso, barbouillés d'indications de toutes sortes ou de figures de géométrie; tous couverts, ou presque tous — car il y en a quelques-uns qui ne sont pas de la plume de Pascal, — d'une écriture pénible, irrégulière, hâtive, sans orthographe ni ponctuation, où les lettres sont à peine formées, dont les lignes se dirigent en tous sens, tantôt, par le milieu d'une phrase, brusquement interrompues, et tantôt disparaissant plus qu'à demi sous les surcharges et les ratures. Voilà les matériaux de la première édition, dite édition de Port-Royal. Malgré l'absence d'ordre de ces divers fragments, — qui contiennent évidemment, outre des « Pensées » proprement dites, destinées à une apologie de la religion, des souvenirs de lectures, des observations de moraliste, des indications enfin qui ne pouvaient avoir de valeur que pour Pascal lui-même, — malgré le caractère de « ruine inachevée » de tout cela, les héritiers de Pascal pensèrent qu'il n'en fallait pas priver le public : ils pensèrent aussi qu'on devait faire un

choix et déterminer un ordre; le duc de Roannez, le grand Arnault et Étienne Périer se chargèrent de ce travail. Ils l'exécutèrent avec un grand respect de la pensée, sinon du texte de Pascal. L'édition parut en 1669. En 1670, deux éditions, l'une de 334 p. (de 352 en réalité), l'autre de 365. Des fragments nouveaux furent publiés en 1727 par l'évêque de Montpellier, en 1728 par un oratorien, le P. Desmolets, qui donna, entre autres, pour la première fois, l'*Entretien avec M. de Saci*. En 1778, Condorcet ajoutait quelques morceaux inédits — en en supprimant d'autres relatifs aux miracles. L'abbé Bossut, en 1779, grossit encore le total et resta, pour un demi-siècle, l'éditeur en titre des *Pensées*. En 1835, Frantin s'avisa de vouloir « restituer » Pascal. On lui reproche d'avoir distribué les *Pensées* dans un ordre singulièrement arbitraire, plus arbitraire même que le désordre des anciennes éditions. Puis vint Cousin en 1842, qui, dans un rapport retentissant, proclama la nécessité indispensable de la « restitution » : de sa grande voix il appelait l'indignation publique sur les mutilations sacrilèges, disait-il, que Port-Royal avait osé faire subir au texte original. A l'entendre, Port-Royal avait en outre dénaturé arbitrairement l'ordre vrai des *Pensées* : il conclut qu'il y avait lieu de bouleverser les anciennes éditions pour essayer d'en donner une qui rétablît au moins dans ses grandes lignes le vrai dessein de l'auteur. Quoi qu'il en soit, l'honneur du travail qu'il préconisait échut à M. P. Faugère. C'était en 1844. Beaucoup d'autres ont suivi depuis lors; citons d'abord deux éditeurs très bien intentionnés, sinon très heureux dans leur effort, M. Astié, pasteur protestant, — en 1856

— et M. Rocher, chanoine d'Orléans — en 1873; — l'un et l'autre s'attachaient, bien indiscrètement, à tirer à eux tout Pascal; il est intéressant de relever, dans l'édition du pasteur les points de contact du jansénisme avec le protestantisme, et, dans l'édition du chanoine, les différences qui séparent le jansénisme d'avec le pur catholicisme romain. — En 1878, M. Molinier, de l'École des Chartes, fit une édition critique, dont les scrupules font voir parfois « trop de délicatesse », en ce qui concerne l'établissement du texte et la restitution de la ponctuation originale, mais dont les notes irrévérencieuses pour le XVIIe siècle et pour les croyances même de Pascal contrastent parfois fâcheusement avec le texte. E. Havet, en 1862, avait donné une édition du « texte authentique, avec un commentaire suivi ». Il la remania en 1879. Son classement était judicieux, mais il paraissait un peu trop, dans son commentaire, tenir à montrer qu'en matière religieuse ses sentiments différaient de ceux de Pascal. Cette édition, cependant, semblait marquer le terme de ce qu'on peut faire subir d'arrangements aux *Pensées*. Elle fut, au contraire, suivie d'un très grand nombre d'autres : J. B. Jeannin, en 1883, l'abbé Vialard, en 1886; en 1896 le chanoine Didiot, puis A. Guthlin, en 1897 l'abbé Margival. Enfin voici trois éditions particulièrement intéressantes ou remarquables : celle de G. Michaut (gr. in-4° 1897), qui suit l'ordre du cahier autographe, celles de L. Brunschwicg (in-8° 3 vol. 1904, et in-folio avec 258 planches en phototypie reproduisant l'original 1905), celle de V. Giraud (in-16 1907).

Je crois d'ailleurs, non seulement avec Havet, mais avec Vinet et Sainte-Beuve, qu'une véritable « restitution »

des *Pensées* est impossible, et que vouloir rétablir exactement le plan de Pascal, c'est ce qu'il faut appeler traiter Pascal en pays conquis. Entendons-nous bien sur ce point. Il paraît certain que les fragments des *Pensées* devaient prendre place dans l'*Apologie de la religion chrétienne*. Et en gros nous pouvons ainsi déterminer l'esprit du livre. Mais pouvons-nous tirer de là des principes assez sûrs, assez précis pour permettre un classement très rigoureux? Que Pascal se soit rapproché du plan de l'*Augustinus* : *status naturæ lapsæ*, *status naturæ puræ de Deo redemptore*; misère de l'homme, impossibilité d'en sortir seul, nécessité de Dieu, c'est l'hypothèse la plus naturelle et la plus vraisemblable. Mais ce sont là que des lignes générales, et la difficulté commence avec le détail.

Elle est d'autant plus grave que l'ordre du discours avait aux yeux de Pascal une importance particulière. Nous connaissons tous par cœur cette sorte de défi qu'il jetait aux commentateurs de l'avenir, comme s'il les eût devinés attentifs à relever ses moindres emprunts : « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la *disposition des matières est nouvelle.* » Et dans un autre endroit : « J'aurais bien pris ce discours d'ordre comme celui-ci, mais l'ordre ne serait pas gardé. *Je sais un peu ce que c'est, et combien de gens l'entendent.* » Et, en effet, quand on raisonne comme Pascal, c'est-à-dire en logicien rigoureux, « pour qui toutes les vérités sont tirées les unes des autres » ; en logicien passionné, qu'une suite de preuves bien disposées *enlevait,* selon l'expression de Mme Périer; en logicien inspiré, qui sait que « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas tou-

jours », l'ordre n'est pas seulement le principal, il est l'essentiel, il est tout; et de la longue chaîne de ses déductions, souple et forte, subtile et savante, s'il nous échappe un seul anneau, que dis-je? si nous n'en connaissons pas le vrai point de départ, c'est exactement comme si nous n'en connaissions rien.

Discutait-il d'abord la question des miracles et le problème du surnaturel? Mme Périer le dit; et, sur sa parole, cherchant au chapitre des *Miracles*, j'y trouve en effet cette pensée : « Fondement de la religion, c'est les miracles », et celle-ci : « Je ne serais pas chrétien sans les miracles, dit saint Augustin. » — Commençait-il plutôt « par une peinture de l'homme, dans laquelle il n'oubliait rien de ce qui peut servir à le faire connaître? » Étienne Périer l'assure; et, si nous voulons, nous pouvons l'en croire, car, comme le dit Pascal lui-même, « toute la foi chrétienne ne va principalement qu'à établir ces deux choses : la corruption de la nature et la rédemption de Jésus-Christ. » Voilà du moins, s'il ne s'agit que de se former une idée générale du plan de l'ouvrage, une division très claire du sujet. Ainsi ceux qui ont le mieux connu Pascal, ceux qui avaient encore présents au souvenir son geste, son regard, son accent inspiré, diffèrent d'avis sur le classement possible des *Pensées*. Plus prudents ou plus respectueux que les modernes, ils n'ont pas cru devoir même ranger les fragments selon le plan qu'ils estimaient être le plus authentique, et Etienne Périer, qui expose si nettement le dessein de son oncle, n'a pas eu assez de confiance en lui-même pour subordonner à ce dessein l'ordonnance de l'ouvrage.

Dans ces conditions ne vaudrait-il pas mieux s'en tenir à l'édition de Port-Royal? Car on aura beau répéter contre ce pauvre duc de Roannez les imprécations éloquentes de Victor Cousin, cela ne fera pas que le duc de Roannez — encore qu'il n'eût pas inventé l'éclectisme — ne fût un peu plus avant dans la confidence du secret de Pascal, et, si je puis dire, de la pensée de ses *Pensées.* Une restitution complète est en tout cas impossible, car, comme dit Pascal « quelque terme où nous pensions nous attacher et nous affermir, il branle et nous quitte, et, si nous le suivons, il échappe à nos prises. »

Mais cela ne nous empêche pas de comprendre, d'abord, la méthode suivie par Pascal et les très grandes lignes de son plan. Le plan est substantiellement celui de l'*Augustinus.* « Il voulait déclarer la guerre, dit Et. Périer, à tous ceux qui en attaquent ou la vérité ou la sainteté (de la religion), c'est-à-dire non seulement aux athées, *mais même aux chrétiens et aux catholiques qui, étant dans le sein de l'Église, ne vivent pas néanmoins selon la pureté des maximes de l'Évangile.* » Et là-dessous, comme le fait justement remarquer Havet, tout le monde, en 1670, entendait les jésuites : en même temps que d'une apologie de la religion chrétienne, les *Pensées* sont les fragments d'une apologie du jansénisme. Quant à la méthode, elle consiste, après avoir fait reconnaître à la raison pour sa première démarche qu'il y a une infinité de choses qui la surpassent, à soustraire les choses de la religion à l'exercice de l'intelligence, de la raison, pour les reporter uniquement à l'exercice du sentiment, du cœur et de la volonté. C'est ici l'originalité de Pascal en tant que philosophe, il est le théoricien de la volonté,

au rebours de son grand contemporain intellectualiste, Descartes. Et par là il annonce, semble-t-il, Schopenhauer, avec qui, d'ailleurs, il serait aisé de lui trouver plus d'un rapport de ressemblance. De là procèdent tous les fragments si mal compris sur la désappropriation intérieure, sur l' « abêtissement », sur la nécessité de plier d'abord la « machine », et le fameux argument du pari, qui sont autant de moyens d'humilier la raison, et d'assouplir la volonté. N'est-ce pas là, d'ailleurs, tout le secret de l'éducation, que cette substitution acquise des motifs généraux et sociaux aux motifs personnels? L' « abêtissement » — tant raillé — de Pascal n'est, au fond, qu'une exaltation de la volonté. — Telle est donc la méthode de Pascal : la raison étant indépendante de la volonté, si ces deux pouvoirs sont en contradiction, croyons-en le cœur, l'intuition, qu'il s'agisse des choses humaines ou des choses divines.

Nous pouvons aussi comprendre et connaître la substance du livre : Pascal est-il sceptique, comme Cousin l'a prétendu? Nullement : ou du moins il l'est sur le seul point de l'impuissance de la métaphysique à démontrer Dieu : il se moque des preuves cosmologiques, ontologiques, métaphysiques, de l'existence de Dieu. A tous les autres égards, il est bien dogmatique. A quel moment de sa vie le scepticisme aurait-il trouvé place? Il ne l'est ni sur les sciences, l'homme qui au milieu des souffrances méditait sur le problème de la Roulette, ni en philosophie, car on n'aperçoit aucune trace chez lui de l'idée de la relativité de la connaissance. — Dirons-nous qu'il soit mystique? Oui et non. Il ne l'est pas si nous entendons ce mot dans le sens des théologiens : son mysticisme ne

ressemble guère à celui de sainte Thérèse ou de sainte Catherine de Sienne. Car c'est un génie mâle et viril auquel on n'a pu faire littérairement qu'un reproche, qui est d'avoir parfois manqué de la grâce, du charme et de la séduction que possédaient si abondamment Saint François de Sales et Fénelon. Cependant il est mystique, en tant que ce monde n'est pour lui que le symbole ou la figure d'un autre; il est mystique en tant qu'il n'est pas positiviste.

Est-il pessimiste, comme l'a dit Vinet? oui, en tant que chrétien janséniste : il croit, à ce titre, à la misère de l'homme dans l'état de nature, — et sur ce point il est aussi loin que possible de l'erreur chère à Rousseau; — à la méchanceté dans l'état de péché originel : coutume, propriété, justice humaines sont ainsi viciées dans leur source; — à l'impossibilité du progrès moral, et cela en tant que philosophe et en tant que théologien, son expérience et sa foi s'ajoutant ici l'une à l'autre.

Sa croyance intervient à ce moment, et c'est là qu'après avoir assoupli la volonté, il eût sans doute donné ses preuves de l'existence de Dieu et de la nécessité de la religion, en se fondant sur le sentiment, puis sur l'argument du pari, enfin sur les miracles, et sur l'incompréhensibilité de notre propre nature, — toutes les fois qu'on ne l'éclaire pas du flambeau de la Rédemption. — Mais la religion une fois prouvée, non seulement le mystère s'achève et l'obscurité se débrouille, mais du fond même de notre misère « comme du puits de l'abîme » sortent à la fois la conciliation, le salut et la consolation : la conciliation, c'est-à-dire l'explication de l'énigme humaine : nous étions nés pour une vie plus heureuse; la consola-

tion : la vie n'est pas son but à elle-même, ce qui commence ici-bas finit ailleurs ; le salut : la Rédemption. Voilà les raisons de son pessimisme et des traits inoubliables dont il a marqué la misère de l'homme : plus elle est grande, plus la nécessité s'impose d'en sortir ; plus donc le cœur et la volonté sont sollicités à croire ; plus l'autorité de la religion s'impose ; et plus notre foi s'affermit, s'épure et s'exalte à travers la misère, l'épreuve, la maladie et la mort. Chaque souffrance est ainsi un motif de croire et une garantie d'espérance : notre misère démontre Dieu ; et de toutes les nécessités qui nous pressent, bien loin d'en craindre la plus redoutable, — c'est la mort, — il faut remercier Dieu de nous y avoir soumis.

Reste à examiner la valeur apologétique des *Pensées*. Certains veulent qu'elle subsiste entière. Je ne le crois pas. Ce n'est pourtant point par admiration pour le progrès matériel, pour le chemin de fer ou le téléphone, la tour Eiffel ou le percement du mont Saint-Gothard, que je me refuserais à me laisser convaincre ou entraîner par le pessimisme de Pascal ; ce n'est point non plus par répugnance à admettre que bien des choses surpassent la raison de l'homme ; ni par répugnance enfin à croire au surnaturel : la certitude des lois de la nature est-elle aussi absolue que nous affectons de le dire ? — Mais c'est que deux autres solutions répondent au problème dont les termes sont posés par Pascal : celle du bouddhisme, et celle du pessimisme idéaliste de Schopenhauer.

Terminons par quelques mots sur la valeur littéraire des *Pensées*. Nous avons déjà remarqué dans les *Provinciales*, comme dans le tempérament et le caractère de leur auteur, le naturel et la sincérité, la force et la grandeur, la pas-

sion et le mouvement. Ces qualités sont accrues, dans les *Pensées*, de la beauté des ruines ou de l'inachevé. Elles y sont accrues encore du désintéressement de Pascal, qui n'est jamais « auteur », et enfin de la grandeur du problème. Sainte-Beuve avait raison de dire : « Pascal, admirable écrivain quand il achève, est peut-être encore plus grand là où il fut interrompu. »

IV. — Opposition du cartésianisme et du jansénisme.

Il nous resterait à suivre maintenant la fortune du livre des *Pensées* de Pascal dans l'histoire du XVIIe siècle, si malheureusement nous ne manquions un peu de documents pour cette étude. Ce que nous pouvons affirmer du moins, c'est que le succès en fut grand, puisque sous la date de 1670 nous en trouvons quatre éditions, sans compter les contrefaçons, et que l'influence en fut profonde et profondément ressentie, puisqu'en 1728, c'était pour ainsi dire le premier soin et la première démarche de Voltaire débutant dans la libre-pensée, que de s'attaquer à Pascal. Pour constater cette influence, d'une manière négative encore, on n'a qu'à consulter le *Dictionnaire historique* de Bayle ; et pour la sentir d'une manière positive, on n'a qu'à relire dans Bossuet le *Sermon sur la Mort*, ou le *Sermon sur la Vérité*[1]. Jusqu'au triomphe de

1. Les *Pensées* nous tiennent déjà le langage énergique et pratique de Bossuet dans le *Sermon sur la Vérité* : « Nous avons besoin parmi nos erreurs, non d'une philosophie qui dispute, mais d'un Dieu qui nous détermine dans la recherche de la vérité. La voie du raisonnement est trop lente et trop incertaine : ce qu'il faut chercher est éloigné, ce qu'il faut prouver est indécis. Cependant il s'agit du principe même et du fondement de la conduite sur lequel il faut être résolu d'abord... »

la philosophie du XVIIIe siècle, Pascal est demeuré le grand adversaire des « libertins ».

Il y a toutefois une compensation à ce manque de documents : c'est que nous pouvons élever ou généraliser la question : au lieu de la poser sur les *Pensées*, nous pouvons la poser sur l'influence du Jansénisme, et par la même occasion sur celle aussi de Descartes et du Cartésianisme. Descartes et Pascal, en effet, voilà les maîtres de la pensée française au XVIIe siècle, voilà les instituteurs de la pensée européenne, voilà les successeurs de Montaigne et de Galilée, voilà enfin les prédécesseurs de Leibnitz et de Bossuet d'une part, de Voltaire ou de Diderot de l'autre. Il s'agit donc de savoir maintenant s'ils sont d'accord autant qu'on l'a prétendu quelquefois, et, s'ils ne le sont pas, il s'agit de leur faire à tous deux leur part d'influence réciproque ou adverse.

Les contemporains eux-mêmes de Descartes et de Pascal ne semblent pas avoir très nettement vu l'opposition qu'il y avait, presque en tous points, entre les *Pensées* et le *Discours de la méthode*. C'est sans doute parce que certains jansénistes étaient en même temps cartésiens, Arnauld tout le premier, qui s'était inscrit parmi les fauteurs ou les propagateurs du cartésianisme. C'est aussi, peut-être, parce que Pascal a pu lui-même paraître disciple de Descartes. Il y a de lui deux fragments célèbres, l'un *Sur l'esprit géométrique*, et l'autre la *Préface du traité sur le vide*, qui, depuis que Bossut, dans son édition des *Œuvres de Pascal*, en a fait les trois premiers articles des *Pensées*, continuent de faire corps, presque pour tous les commentateurs, avec le livre des *Pensées*; et, dans l'un comme dans l'autre, mais dans le second surtout, il n'est

pas difficile de trouver un Pascal résolument cartésien. Descartes lui-même n'a exposé nulle part avec plus de force et de précision l'idée du progrès, ni nulle part affirmé plus énergiquement les droits de la raison et de la vérité. Mais bien loin de faire corps avec les *Pensées*, ces fragments leur sont l'un de dix, et l'autre de trois ou quatre ans antérieurs, et conséquemment ils ne prouvent que pour la jeunesse de Pascal. Or Pascal, cartésien en 1648, ne l'était plus dix ans plus tard; et les raisons pour lesquelles il ne l'était plus, on pourrait dire que ce sont celles qui, en le rendant chrétien, l'ont fait en même temps janséniste.

Fils d'un père épris lui-même de science et de philosophie, élevé dans un milieu social dont la composition ne différait guère de celle du milieu où Descartes avait jadis vécu, lié d'amitié avec les correspondants, les émules ou les disciples de Descartes, les Le Pailleur, les Carcavi, les Roberval, et les Fermat, avec quelques-uns de ces libertins aussi qui avaient fait fête au *Discours de la méthode*, et plus jeune enfin que Descartes d'une trentaine d'années, Pascal, pour toutes ces raisons, a naturellement commencé par être cartésien. Mais à mesure qu'il vivait, il apprenait la vie, que Descartes désapprenait; à mesure qu'il se dégageait de ce fanatisme de la science où l'autre au contraire, s'enfonçait chaque jour davantage; et enfin, à mesure qu'éclairé par sa propre expérience il voyait mieux, d'un regard plus lucide et plus pénétrant, la misère infinie de la condition humaine, naturellement aussi, sans effort et presque sans calcul, par le seul effet de son perfectionnement moral, il voyait mieux, non seulement l'insuffisance, mais les dangers du cartésianisme,

ou en d'autres termes encore, et croyant avec Bossuet, qui commençait à paraître alors dans les chaires de Paris, que « nous avons besoin, parmi nos erreurs, non d'une philosophie qui dispute, mais d'un Dieu qui nous détermine dans la recherche de la vérité », chaque pas qu'il faisait vers l'idéal du jansénisme, il le faisait hors du cartésianisme, c'est-à-dire hors de la doctrine qui semblait avoir érigé l'indifférence morale en principe de sa morale même.

Si donc on veut comprendre la philosophie de Pascal, il faut d'abord avoir soin de ne pas la chercher comme au hasard dans la totalité de son œuvre. Tout au rebours de Descartes et de Bossuet, lesquels, mis de bonne heure en possession de leurs idées essentielles, n'ont employé l'un et l'autre leur existence et leur génie qu'à se confirmer ou s'ancrer eux-mêmes, plus profondément et plus solidement, dans leurs propres croyances, Pascal a longtemps tâtonné, ses idées se sont successivement, quoique rapidement, modifiées, et il n'est vraiment lui-même que dans ses *Provinciales* et dans ses *Pensées*.

Irait-on trop loin, si maintenant on voulait soutenir que l'intention même des *Pensées* était dirigée contre le cartésianisme? et que ces « libertins » en vue de qui Pascal se proposait d'écrire l'apologie de la religion chrétienne, ce n'étaient pas sans doute les Nicole et les Arnauld, mais c'étaient les cartésiens, les vrais et bons cartésiens, ceux dont Spinoza, quelques années plus tard, devait être l'interprète? « Écrire contre ceux qui approfondissent trop les sciences : Descartes », lit-on encore dans le manuscrit des *Pensées*; et, en vingt autres endroits, directement ou obliquement, c'est Descartes

qu'il vise. Mais, en même temps qu'aux cartésiens, c'est à une autre espèce aussi de « libertins », non moins nombreux alors et non moins dangereux, que l'*Apologie* s'adresse. Disons donc alors qu'avec les autres il n'est pas douteux que les cartésiens soient enveloppés dans la polémique de Pascal, et, pour preuve, c'est qu'il n'y a pas une seule des idées essentielles ou fondamentales du cartésianisme, dont les *Pensées*, dans l'état d'inachèvement et de mutilation où elles nous sont parvenues, ne contiennent la contradiction catégorique ou la réfutation.

Et d'abord, tandis que Descartes fait de la religion et de la morale une chose à part et presque indifférente, Pascal, au contraire, en fait la principale affaire ou l'unique intérêt de l'humanité.

« Je trouve bon qu'on n'approfondisse pas la doctrine de Copernic; mais ceci!... Il importe à toute la vie de savoir si l'âme est mortelle ou immortelle. » Il dit encore ailleurs : « Il faut vivre autrement dans le monde selon ces diverses suppositions : 1° Si l'on pouvait y être toujours; 2° s'il est sûr qu'on n'y sera pas longtemps, et incertain si on y sera une heure ». C'est lui qui a raison. Procédant, comme nous faisons, d'une cause antérieure et assurément extérieure, sinon supérieure à nous, n'ayant en nos mains ni le commencement, ni le cours, ni le terme de notre vie, il doit y avoir une manière d'user de la vie, et il n'y en a qu'une, et il ne dépend pas de nous qu'elle soit autre qu'elle n'est. Il faut donc la chercher; « notre premier devoir est de nous éclaircir sur un sujet d'où dépend toute notre conduite »; et en comparaison de ce premier intérêt, « toute la philosophie ne vaut pas une heure de peine ». — Lorsque nous

saurons qui nous sommes, d'où nous venons et où nous allons, pourquoi la mort et pourquoi la vie; lorsque, ayant trouvé une réponse à ces questions, nous saurons quelle doit être la forme de notre conduite et l'usage de notre volonté; alors, mais alors seulement, nous pourrons consacrer nos loisirs à la science, et lui demander le « divertissement » que d'autres hommes cherchent dans le jeu, dans l'amour, ou dans la politique.

On le voit : pour nous servir d'une expression de Pascal lui-même, c'est un renversement du pour au contre. Ce qui est capital aux yeux de l'auteur des *Pensées*, c'est précisément tout ce que celui du *Discours de la méthode* a laissé en dehors de la science et de la philosophie. Ce qui est secondaire ou accessoire dans la philosophie du second, c'est ce qui fait le fond de celle du premier. Et tandis qu'enfin Descartes nous convie de toutes les manières à sortir de nous-mêmes pour nous répandre dans l'univers, Pascal n'a d'ambition que de ramener l'homme à lui-même.

Autre différence, non moins profonde et non moins caractéristique : tandis que Descartes et ses disciples n'ont à la bouche ou sous la plume que la toute-puissance de la raison, au contraire, il semble que Pascal éprouve un âpre et cruel plaisir à en démontrer la faiblesse et la vanité. « Les preuves de Dieu métaphysiques — et il entend évidemment celles que Descartes a données — sont si éloignées du raisonnement des hommes, et si impliquées, qu'elles frappent peu. » Et encore, si c'était seulement dans les choses de la religion ou de la morale que l'humaine raison bronchât à chaque pas! Mais ailleurs, dans le domaine même de la science ou de

l'expérience, quelle est donc son autorité? Nous ne savons rien, nous n'entendons rien : « l'homme n'est qu'un sujet plein d'erreur, naturelle et ineffaçable ». « J'avais passé longtemps dans l'étude des sciences abstraites, et le peu de communication qu'on en peut avoir m'en avait dégoûté. Quand j'ai commencé l'étude de l'homme, j'ai vu que ces sciences abstraites ne lui sont pas propres, et que je m'égarais plus de ma condition en y pénétrant que les autres en les ignorant. »

Ce n'est pas tout : non seulement la raison nous trompe, mais elle nous trompe de la manière la plus dangereuse, en entretenant en nous un esprit d'opposition à la vraie religion. Sur quelque sujet qu'on l'interroge, ou elle faiblit, ou elle gauchit, ou elle se dérobe. Si elle s'estimait elle-même à son prix, mesuré par son impuissance, sa première démarche devrait donc être de reconnaître qu'il y a une infinité de choses qui la surpassent. Que fait-elle cependant? Parce qu'elle a découvert que c'est la terre qui tourne autour du soleil, la voilà qui prétend égaler son pouvoir à l'infinitude du monde, et elle établit des principes qu'elle étend jusqu'aux choses surnaturelles elles-mêmes, comme si « la contradiction était marque d'erreur », ou « l'incontradiction marque de vérité! » Elle refuse d'admettre ce qu'elle n'entend point; et elle n'entend pas qu'une religion raisonnable n'en serait plus une. Elle se sert de ses forces pour argumenter contre Dieu; et elle ne comprend pas que ce Dieu ne serait pas Dieu si sa nature pouvait se circonscrire à la médiocrité de l'humaine raison. « L'obscurité de notre religion prouve la vérité de notre religion », dit Pascal, et si nous croyions par raison, c'est alors que

nous n'aurions vraiment plus de raisons de croire. Y a-t-il rien de plus contraire à l'esprit du cartésianisme, et, par exemple, pour la seule fois qu'il se soit essayé dans la religion, y a-t-il rien de plus contraire à la prétention qu'il a affectée d'expliquer, — au moyen de la méthode — le mystère de la transsubstantiation ?

Non content cependant d'avoir ainsi détruit le pouvoir de la raison, c'est encore contre Descartes que Pascal rétablit l'intégrité de la nature humaine, en substituant à la raison le cœur, avec ses « raisons que la raison ne connaît point », et l'autorité du sentiment à celle du calcul et du raisonnement. Il n'y a pas de doute que le dernier fragment sur la distinction de « l'esprit de finesse » et de « l'esprit de géométrie », soit dirigé contre Descartes et le cartésianisme. Ceux qui veulent réduire les choses de la morale et de la vie humaine à un très petit nombre de principes, dont il n'y a plus alors, dans le silence et dans l'isolement de la vie méditative, qu'à déduire les conséquences, ce sont les cartésiens. Mais leurs adversaires, ce sont ceux qui, comme Pascal, savent que l'âme de l'homme ne se laisse pas ainsi pénétrer, qu'il y a du mystère en elle et de l'incompréhensible, et que le pouvoir de la raison n'échoue nulle part plus misérablement que quand il essaye de pénétrer le secret de notre nature. « Le cœur a son ordre, l'esprit a le sien, qui est par principe et par démonstration : le cœur en a un autre. On ne prouve pas qu'on doit être aimé en exposant d'ordre les causes de l'amour : cela serait ridicule. » Là, dans cette distinction, est le principe différentiel de la philosophie de Pascal : le cartésianisme a mutilé la nature humaine en croyant l'exalter,

et pour n'avoir attribué la certitude qu'aux opérations de la raison ou de l'entendement, il a séparé ce qu'au contraire il fallait unir. L'homme n'est pas une intelligence pure, il est aussi une volonté, et cette volonté, le cartésianisme l'énerve, ou plutôt il l'anéantit, en lui enlevant son objet, qui est de vivre.

C'est qu'aussi bien la contradiction n'est pas moins formelle entre leur conception à tous deux de la vie, et tandis que Descartes, comme on l'a vu, conclut à l'optimisme, je ne sache guère, dans l'histoire de la philosophie, de pessimiste plus sincère et plus convaincu que Pascal. Il l'est parce que janséniste, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu, parce qu'il croit non seulement à l'insuffisance de la nature humaine, mais à sa corruption.

Que de différences ou que de contradictions ne pourrait-on pas encore signaler, si on le voulait : en métaphysique, l'un professant le mécanisme, l'autre le dynamisme; en morale, l'un s'enfermant dans l'égoïsme, l'autre n'étant que pitié et charité. Mais en voilà assez, s'il est vrai qu'il ne soit pas possible de trouver de contradictions plus décisives que celles que l'on trouve sur l'exercice de la pensée et sur l'objet même de la vie. Dans ces conditions, il serait donc étrange que les influences du cartésianisme et du jansénisme eussent agi dans le même sens. Et en effet, non seulement ils n'ont pas fait entre eux une alliance qu'aussi bien ils n'eussent pu contracter qu'en se laissant duper l'un par l'autre; mais, si l'on peut encore dire qu'ils se sont partagé la direction des esprits au XVII[e] siècle, c'est comme deux rivaux se partagent les conquêtes que chacun d'eux désespère de conserver tout entières.

VI. — L'influence du cartésianisme.

En général, et pour en mieux étudier l'influence, on commence par isoler le cartésianisme, et, tout ce qu'il ne saurait expliquer dans l'histoire de la littérature ou de la pensée philosophique au XVIIe siècle, on le supprime. Cela se conçoit : de tant d'écrivains en tout genre qui ont rempli du bruit de leur nom les cinquante premières années du XVIIe siècle, l'auteur du *Discours de la Méthode* n'est-il pas, avec celui du *Cid* le seul aujourd'hui qui survive ? Ils n'ont cependant ni seuls pensé, ni seuls écrit, ni seuls agi ; et, si l'on osait un moment supposer qu'ils n'eussent pas existé, on voit bien ce qui manquerait à la philosophie ou à la littérature du XVIIe siècle, mais il en resterait encore quelque chose. Comment pourrait-on attribuer à Descartes la formation de cette société polie qui, déjà depuis plus de vingt-cinq ans, lorsque parut le *Discours de la Méthode*, s'efforçait d'épurer les mœurs et les discours, et d'introduire dans le langage, — avec le bel esprit et la préciosité sans doute, — le goût de la règle, celui de l'ordre, et de la clarté ?

Je ne vois pas non plus quelle est la part de Descartes dans la détermination de cet idéal classique dont la fameuse querelle du *Cid* — qui date, comme l'on sait de 1637 — n'est pas elle-même, il s'en faut, le premier monument. Avant le *Discours de la Méthode*, il paraissait décidé que le théâtre français, s'éloignant du théâtre espagnol, chercherait ses chefs-d'œuvre dans la voie indiquée, dès 1628, par le succès éclatant de la *Sophonisbe* de Mairet. De même encore — et longtemps avant lui, puisque l'origine en remonterait au besoin jusqu'à

l'hôtel de Rambouillet — ce mouvement avait commencé, dont l'objet était de donner à la langue française les qualités qui jadis avaient fait du grec ou du latin la langue universelle. Était-ce Descartes qui avait donné la superstition des règles à Chapelain, et le culte de l'Antiquité aux écrivains quels qu'ils fussent, Balzac, Voiture, ou Scarron, qu'ils fussent guindés, plaisants ou burlesques? Enfin c'est deux ans avant la publication du manifeste de Descartes, que Richelieu a fondé l'Académie.

Serrons la question de plus près, et cherchons tout d'abord quelle a été, dans l'École même, l'influence de Descartes.

Si grande qu'elle soit, on l'exagère; et, après avoir indiqué ce que les Spinoza, les Malebranche, les Leibniz ont de commun entre eux et avec Descartes, il serait un peu long, mais, en revanche, il serait facile de faire voir que tout en acceptant les données du cartésianisme, il les ont tous les trois aussi profondément que diversement modifiées; jamais disciples ne furent plus libres, puisque, partant des mêmes prémisses, aucuns disciples n'en vinrent à contredire plus formellement le maître. Ou plutôt, ces grands métaphysiciens ne sont disciples que dans la mesure où nous sommes toujours les héritiers de ceux qui nous ont précédés : les questions mêmes à la discussion desquelles Descartes s'était systématiquement dérobé — comme la question de la Providence et celle du sens ou de l'objet de la vie, — sont précisément celles auxquelles Spinoza, Malebranche et Leibniz ont consacré de préférence leurs méditations. Bien loin, comme Descartes lui-même, de mettre à part

et en dehors de la science les problèmes les plus généraux de la religion et de la morale, c'est à ces problèmes qu'ils se sont presque uniquement attachés ; — et cela seul suffit à mettre entre eux et lui bien plus de différences que les historiens du cartésianisme n'y ont aperçu de rapports.

Ce qui est vrai d'eux l'est bien plus encore des Bossuet et des Fénelon, dont on va pourtant répétant que les traités fameux — celui de la *Connaissance de Dieu et de soi-même*, et celui de l'*Existence de Dieu*, — inspirés du plus pur esprit du cartésianisme, n'existeraient pas sans Descartes et son *Discours de la Méthode.* C'est à la fois considérer Descartes, sur sa seule parole, comme beaucoup plus indépendant de ses maîtres qu'il ne l'est réellement, et Bossuet et Fénelon, Bossuet surtout, comme beaucoup moins originaux, personnels et profonds, qu'ils ne le sont l'un et l'autre. Descartes est plein de raisonnements ou de théories qui ne lui appartiennent pas en propre, mais, d'un autre côté, Fénelon et Bossuet abondent en idées qui ne leur viennent point de Descartes. C'est même ce qu'un savant homme a exprimé quelque part assez dédaigneusement, en disant de Bossuet qu'il n'avait jamais eu d'autre philosophie que celle de ses vieux cahiers de Navarre.

Si donc c'est aux Pères de l'Église ou aux grands docteurs de la scolastique, si c'est à saint Augustin, à saint Anselme ou à saint Thomas que remontent quelques-unes des idées de Bossuet, on avouera que toutes les probabilités sont pour qu'il les ait lui-même, et Fénelon peut-être à sa suite, puisées plutôt à leur source qu'empruntées à Descartes. Ce qu'ils ont emprunté à Descartes, ce

ne sont pas les idées fondamentales du cartésianisme, mais des armes destinées à défendre leur propre cause, et leurs principes sont tirés d'ailleurs.

Pour ce qui est maintenant de l'influence du cartésianisme en dehors de l'école, c'est-à-dire dans le monde et sur la littérature, il semble qu'une seule réflexion pourrait suffire. C'est que le *Discours de la Méthode*, qui parut en 1637, n'a modifié en aucune façon l'idéal d'art ou de style des écrivains contemporains ; et la transformation de la prose française par la substitution du style naturel au style qui s'efforçait avant tout de ne pas l'être, ne date que des *Provinciales*, c'est-à-dire de vingt ans plus tard. On sait, au surplus, que le style de Descartes, n'ayant aucune des qualités qui forcent l'attention, n'en avait aucune aussi de celles qui attirent les imitateurs.

A défaut de ses exemples, on veut au moins que ses leçons ou ses principes aient agi sur la littérature de son temps.

Les uns donc, parce qu'ils ont trouvé dans une fable de La Fontaine : *les Deux Rats, le Renard et l'Œuf*, un très bel éloge de Descartes, n'en ont pas demandé davantage, et si l'on voulait les en croire, ils extrairaient au besoin, des *Méditations métaphysiques* ou du *Discours de la Méthode*, *les Oies de frère Philippe* et *la Fiancée du roi de Garbe*. D'autres, qui se rappellent la règle cartésienne : « Diviser les difficultés en autant de parcelles qu'il se pourra, et qu'il est requis pour les résoudre », font observer que Bourdaloue, dans ses *Sermons*, semblerait avoir voulu pousser à bout l'application de cette maxime. Quant à ceux que ne contentent point ces analogies superficielles et qui en cherchent de plus profondes,

leur paradoxe n'est-il point jugé quand nous les voyons, pour le rendre probable, obligés de réduire la littérature classique tout entière aux tragédies de Racine et à l'*Art Poétique* de Boileau!

Car, comment ne voient-ils pas que Descartes n'a point inventé le bon sens? et que, si Boileau, dans son *Art Poétique* ainsi que dans ses *Épîtres*, estime à très haut prix la raison, ce n'est point parce qu'il est cartésien, mais parce qu'il est Nicolas, fils de Gilles, greffier au Parlement, bourgeois de Paris, et comme tel, ainsi que son ami Poquelin, ennemi né de l'extravagance! De même encore, s'il se défie de l'imagination, ce n'est point du tout dans la lecture des écrits de Descartes qu'il en a pu prendre la défiance, — car, quelle imagination plus grande et, je l'ai dit, plus chimérique et plus aventureuse que celle de Descartes? — mais c'est qu'il en a vu partout autour de lui, dans les mélodrames du grand Corneille, et dans les comédies de ce « fiacre » de Scarron, dans les lettres de Balzac et dans les romans de La Calprenède, les effets désastreux. C'est encore, si l'on veut, qu'il en a peu lui-même. Et s'il est enfin de certaines qualités dont il fasse cas par-dessus toutes les autres, la clarté, la netteté, le naturel, l'ordre et la simplicité, c'est qu'il s'honore d'imiter les anciens, et qu'avant les leçons de Descartes, il a médité celles de Quintilien et d'Horace. Toutes les conséquences que l'on veut qu'il ait, sans presque le savoir, tirées du *Discours de la méthode*, c'est de l'*Épître aux Pisons* que l'auteur de *l'Art Poétique* les a tirées effectivement. Je ne parle pas de ce qu'il a ajouté lui-même de son propre fonds, et de ce qu'il y a mis, comme nous dirions aujourd'hui, de son tempé-

rament, aussi hardi que celui de Descartes était timide, ou plutôt aussi belliqueux que celui du philosophe était ami de la tranquillité.

Ce qu'il n'est pas moins intéressant de noter, c'est que ce respect des Anciens, il ne l'a pu contracter à l'école du cartésianisme, dont le mépris est sans mesure pour l'histoire et pour la tradition. Peu d'hommes ont eu d'eux-mêmes une plus haute idée que Descartes; peu de philosophies ont affecté plus de dédain pour celle qui les avaient précédées; peu de doctrines enfin ont plus insolemment fondé leur espoir de succès sur la dérision de toute antiquité. Entre Descartes et Boileau, n'y eût-il que ce point de division, ce serait assez pour les classer dans deux camps différents et ennemis. Partisan des Anciens, nul ne l'a été plus sincèrement que Boileau, plus aveuglément si l'on veut, à bien considérer les étranges raisons qu'il donne de son admiration pour Pindare. Descartes, au contraire, est le premier des modernes.

Si l'admiration de Boileau pour Pindare a quelque chose d'un peu superstitieux, de plus traditionnel que de vraiment éprouvé, il en est autrement de Racine, le plus « grec » peut-être de tous nos grands écrivains, et celui qui a le mieux compris l'Antiquité, parce qu'il l'a le plus profondément sentie. C'est une sensibilité qu'on accordera sans doute qu'il ne tenait pas du cartésianisme. Mais, au lieu de prendre Euripide pour guide et Sophocle pour modèle, quand il se serait contenté des exemples de Corneille, on a vu que, dix ans avant le *Discours de la Méthode*, les règles du genre tragique, si peut-être on ne les observait pas toujours, n'en étaient

pas moins fixées, acceptées, reconnues. Et, pour cette science de la psychologie, pour cette connaissance des passions de l'amour, pour cette finesse et cette vérité d'analyse qui sont le triomphe de son art, ses auteurs favoris, parmi lesquels on doit compter au premier rang les romanciers grecs, — et au second, sans doute, l'ingénieux, charmant et subtil auteur de l'*Astrée*, lui en avaient donné de bien meilleures leçons que l'auteur du *Traité des Passions*. Pas plus, en effet, que le bon sens, on ne saurait faire honneur à Descartes d'avoir inventé l'analyse psychologique ou morale ; et, pour raisonner éloquemment ou finement sur elles-mêmes, les âmes passionnées ne l'ont pas attendu. J'aimerais mieux, en vérité, si l'on croyait que le génie de Racine tout seul n'eût pu suffire à les créer, que l'on fit d'Hermione et de Roxane des filles de Chimène !

Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, dérivent-ils de Descartes? Nous avons plus haut répondu à cette question pour le premier : s'il a goûté le cartésianisme dans sa jeunesse, il l'a bientôt repoussé et combattu, de toutes les puissances de son âme et de sa foi. Pour les deux autres, sans parler de leur pessimisme, qui les rapproche fort peu de l'optimiste Descartes, ce sont des moralistes, c'est-à-dire des esprits curieux précisément de ce que Descartes négligeait ou mettait à part.

Mettons donc qu'il lui reste Arnauld et Nicole, qui sont de bons prêtres pleins de talent, mais dénués d'esprit, non pas assurément jaloux, mais étonnés de Pascal, en somme, honnêtes gens dépourvus de génie.

Enfin dans le monde même, sur qui Descartes a-t-il agi? Chose curieuse! la seule génération dont on puisse

dire qu'elle ait subi son influence, est celle des secondes précieuses, Mme de Grignan, Mme Deshoulières, celle qui forme la transition du XVIIe au XVIIIe siècle, qui ne tient plus au siècle de Louis XIV que par l'empire de ses habitudes, mais dont les tendances sont celles du siècle de Voltaire, la génération des Perrault et des Fontenelle, — celle aussi, remarquons-le, des ennemis de Racine et de Boileau. Les *Parallèles* de Charles Perrault, voilà l'œuvre littéraire directement issue des principes de Descartes; et la *Pluralité des Mondes*, voilà l'œuvre qui a popularisé le cartésianisme scientifique.

Est-ce à dire que Descartes n'ait exercé aucune influence? Assurément non; mais avant de dire ce qu'elle fut, on l'a tant exagérée qu'il fallait dire tout ce qu'elle ne fut point. L'honneur de l'auteur du *Discours de la méthode* est d'avoir ouvert les voies à toutes les sciences positives de l'avenir, et d'en avoir amorcé les commencements. Là Descartes a été plus qu'un initiateur : il a été un créateur : n'eut-il découvert que la géométrie analytique, ç'aurait été l'un des services les plus considérables rendus aux sciences, puisque cette découverte a vraisemblablement accéléré de cinq à six siècles le progrès des connaissances, en devenant l'outil universel.

En second lieu, il a enseigné la solidarité des lois de la nature. Tandis qu'avant lui les sciences demeuraient enfermées chacune en son compartiment, à partir de lui il est entendu que la méthode doit être unique et universelle, puisque tout ne forme qu'un système régi par une seule loi, dont les lois particulières ne sont qu'autant de cas particuliers.

Enfin, il a donné une base à la certitude, non point par son criterium de l'évidence, mais en établissant l'identité de l'Être avec la Pensée : il y a quelque part du réel qui correspond à l'intelligible de notre esprit; la série de l'univers est parallèle à la série de notre pensée.

Ce ne sont là, semble-t-il, que des influences scientifiques et philosophiques; mais elles ont eu des conséquences littéraires. Démontrant qu'il y a correspondance entre le monde et l'esprit, il établissait que l'esprit comme le monde a ses lois, indépendantes de la fantaisie. Il établissait par contre-coup que ces lois, pour être lois, doivent être fondées en raison; et d'humoristique ou superstitieuse il a rendu la critique rationnelle. Pour trouver à cet égard un exemple significatif, que l'on cherche, dans la génération dont j'ai parlé, des seconds précieux, un critique littéraire qui soit cartésien, Houdar de La Motte, et que l'on compare son procédé non seulement à celui de la gothique et scolastique M[me] Dacier, mais à celui de Boileau, dans ses *Satires* : on verra à l'œuvre ce mépris de l'irrégularité et de l'autorité tout à la fois, et cette introduction dont La Motte se rendait si bien compte et dont il était si fier, d'une méthode philosophique dans la critique littéraire.

Enfin, sur un dernier point, Descartes venait encourager une tendance littéraire du XVII[e] siècle : il n'y a qu'une vérité, disait-il; — les écrivains en même temps que lui affirmaient, et à sa suite prétendirent, qu'il n'y a qu'une beauté, qu'il existe un idéal pour chaque genre.

Sur tous ces points, peut-être le XVII[e] siècle, prédisposé qu'il y était par les autres influences, en a-t-il même cru Descartes avec trop de confiance; je dis seulement que

s'il l'avait suivi aussi docilement et aussi constamment qu'on l'enseigne, il ne serait pas le XVIIe siècle, il serait le XVIIIe. Car Voltaire l'a bien vu : le XVIIe siècle est un siècle « de grands talents bien plus que de lumières » ; où ni Molière ni Racine ne pouvaient s'accommoder d'une philosophie qui tarissait la poésie dans ses sources ; Bossuet et Bourdaloue d'un système qui non seulement rompait l'ancien accord de la foi et de la raison, mais les isolait l'une de l'autre, chacune en son domaine, et finalement, qui transférait de la première à la seconde le gouvernement des choses du monde et de la vie. C'est le XVIIIe siècle au contraire, qui a tiré et en littérature, et en philosophie, toutes les conséquences que comportait le système de Descartes. Fontenelle, Voltaire, d'Alembert procèdent de lui, et c'est par une ingratitude de mauvais fils que le plus bruyant des trois lui a préféré Newton ; enfin, si rien ne paraît plus caractéristique du XVIIIe siècle que la foi au progrès ; si, par dessous les différences particulières, c'est elle qui fait l'air de ressemblance et de famille de toutes les grandes œuvres du temps, l'*Esprit des Lois* et l'*Essai sur les mœurs*, les *Discours* de Rousseau et l'*Histoire naturelle* de Buffon, quoi encore ? l'*Encyclopédie*, l'*Histoire philosophique des Deux-Indes*, et la fameuse *Esquisse* de Condorcet sur les *Progrès de l'esprit humain*, d'où peut-on dire que le XVIIIe siècle l'ait héritée, sinon de Descartes et de son école ?

Et qui donc aussi avant les « philosophes » avait enseigné la toute-puissance de la raison, qui donc avant eux avait conçu l'homme comme rationnel et abstrait, si je puis ainsi dire, l'homme soustrait aux conditions de

temps et de lieu, c'est-à-dire indépendant de l'histoire et de la réalité; qui donc avant Rousseau et Diderot avait été optimiste et donné pour ainsi parler à l'optimisme ses lettres de noblesse philosophique, qui donc, sinon toujours Descartes?

VII. — Influence du jansénisme.

Si l'on aurait quelque peine à saisir dans la société du XVII[e] siècle des traces profondes et durables du cartésianisme, excepté peut-être, comme nous l'avons vu, dans la société précieuse et parmi ceux qui vont bientôt s'intituler eux-mêmes les *modernes*, il en est autrement de l'influence du jansénisme, et nous n'avons qu'à choisir dans le nombre des documents qui en portent encore aujourd'hui le témoignage. Lisez ou feuilletez indistinctement Scudéri, Bourdaloue, M[me] de Sévigné, Bossuet, Saint-Simon : de quelque côté que vous tournerez la vue, vous ne verrez plus que jansénistes et jansénisme, c'est-à-dire que poètes, qu'écrivains de toute sorte, que femmes dont les croyances et les opinions rappellent celles de Pascal et de l'*Augustinus*, ou, si elles en diffèrent, se posent en s'opposant aux idées jansénistes. De tous les documents qui constatent la force et la diffusion du jansénisme, Fénelon nous a donné le plus éloquent, dans un *Memoriale sanctissimo D. N. clam legendum* (Œuv. Comp. XII, 596 et sq.), daté de 1705. Ce mémoire, qu'il fait passer à Rome par l'intermédiaire du R. P. Le Tellier, confesseur du roi, et qui ressemble assez à un rapport de police, contient la dénonciation des principaux jansénistes de France, ou

des principaux appuis du « parti ». Nous y relevons les noms suivants : le cardinal de Noailles, archevêque de Paris, les docteurs Boileau et Duguet, le P. de La Tour, général de l'Oratoire, les Cardinaux de Coislin et Le Camus, « un très grand nombre d'évêques », « presque tous » les Dominicains, les Carmes déchaussés, « la plupart des théologiens » chez les Augustins, les Chanoines réguliers de Sainte-Geneviève; à la cour, la princesse de Condé, fille du roi, le médecin Dodart, le chancelier de France, « qui se vante d'avoir appris à lire dans les *Provinciales* », M. de Torcy; — le Parlement de Paris — etc. Et Fénelon devait être bien informé des forces du « parti » puisque lui-même, si nous en croyons Saint-Simon, avait un moment songé à en être.

Fénelon, dans ce *Mémoire*, n'a garde d'omettre les écoles de Port-Royal; à la fois comme preuve de l'extension du jansénisme, et comme étant l'un de ses meilleurs moyens de propagande, il en faut en effet dire quelques mots. Instituées en 1647, dispersées en 1660, leur esprit passa dans la fameuse congrégation de l'Oratoire, qui fut en matière d'instruction et d'éducation la grande rivale de la Compagnie de Jésus jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. C'est pour ces écoles — les Petites Écoles, disait-on, — que furent publiés plusieurs livres célèbres : la *Logique* ou l'*Art de Penser* (1662), la *Grammaire générale* (1660), le *Jardin des Racines Grecques* (1657). Quant à l'esprit de l'éducation qu'on y donnait, si les Jésuites, dans leurs collèges, se proposaient de former surtout de pieux mondains, il semble que les jansénistes, dans leurs Écoles, aient réussi plutôt à former des hommes de volonté forte et de sévère con-

science, en mettant de bonne heure les enfants en garde contre la corruption ou en défiance contre l'incapacité de la nature. Quand les écoles de garçons furent dispersées, les écoles de jeunes filles continuèrent d'exister jusqu'en 1678; et de là sortirent ces grandes dames qui entretenaient à la cour, vers la fin du siècle, les idées jansénistes. Elles avaient succédé à la génération des « Mères de l'Église », Mmes de Guéméné, de Longueville, de Sablé.

Lorsqu'une société presque tout entière adopte ainsi pour règle et pour profession des mœurs, une doctrine philosophique ou religieuse, il ne peut guère arriver à la littérature de n'y pas prendre, en quelque sorte, une inspiration générale. Et lorsqu'en même temps cette doctrine est professée et conservée avec ferveur par un groupe choisi de fidèles, elle doit susciter des écrivains particuliers. L'influence générale sur la société du temps, et l'influence restreinte sur l'élite des initiés doivent même s'ajouter l'une à l'autre, et s'étendre plus vite ainsi à la littérature. Et en effet, tandis qu'il faut attendre Fontenelle pour trouver parmi les cartésiens un écrivain véritable, les écrivains jansénistes, d'une part, sont nombreux, et nombreux d'autre part les écrivains profanes qui se ressentent en quelque sorte du jansénisme, et en gardent quelque reflet.

Parmi les premiers, je citerai seulement un controversiste : le grand Arnault, deux moralistes, Nicole et Duguet, deux historiens, Tillemont et du Fossé. Le mérite littéraire d'Arnault est assez mince; les deux historiens, fort consciencieux, ne sont point médiocres. Quant à Duguet, je crains bien que Sainte-Beuve n'ait exagéré sa valeur.

Nicole (1625-1695) est le plus important. Trois œuvres particulièrement l'ont rendu célèbre : la traduction latine des *Provinciales*, sous le nom de Wendrock, — les *Imaginaires* et les *Visionnaires* (1664), qui firent en leur temps presque autant de bruit qu'en avaient fait les *Provinciales*; — enfin les *Essais de morale*, en treize volumes. Ce sont des sermons écrits où manque complètement le souffle dit oratoire, mais où il est compensé par de très réels et très profonds mérites. On y voit l'œuvre d'un esprit extrêmement raisonnable, le moins capable de se passionner et de faire retentir bruyamment sa passion au dehors, ce qui le distingue nettement d'Arnault, qui paraît auprès de lui un déclamateur perpétuel. — Sa morale, sans être aisée ni très douce, est plus humaine et plus appropriée au monde que l'ordinaire morale janséniste ; des gens de cour peuvent la comprendre, l'admettre, et s'en accommoder. C'est ainsi que les *Essais* ont gagné des partisans mondains à la morale austère. — En second lieu, Nicole a de l'esprit, — un peu lent, à vrai dire, et qui sent un peu l'homme d'Église, — et une certaine finesse de psychologie qui faisait les délices de Mme de Sévigné, quoiqu'elle nous paraisse, à nous, trop méthodique et trop peu spontanée : la pénétration de Nicole n'éblouit jamais : elle prépare progressivement à la lumière. — Un grand mérite, enfin, des *Essais*, historique celui-là, et assez indépendant de la volonté de l'auteur, c'est de nous fournir un spécimen de la langue moyenne du XVIIe siècle; — moyenne, c'est-à-dire sans génie, la langue des grands écrivains leur étant personnelle et originale; la langue moyenne d'un siècle, celle qui intéresse les historiens et les philologues,

ne se rencontre vraiment que chez les écrivains secondaires.

L'énumération serait un peu longue des principaux chapitres des *Essais*. Signalons, par égard pour Mme de Sévigné qui s'y extasiait, les *Moyens de conserver la paix entre les hommes* et la *Soumission à la volonté de Dieu*, dans le tome I. Dans le tome II, un traité assez long sur l'*Éducation d'un Prince*; le tome III contient le traité *De la comédie* qui émut la colère de Racine. Le *Prisme*, au tome IV, est une longue dissertation sur la relativité des connaissances, ou plutôt des impressions que nous recevons des objets, qui varient suivant les dispositions où nous sommes. Rappelons enfin, au tome V, le Traité des *Quatre fins de l'homme*, dont on s'est tant moqué au XVIIIe siècle, et dont il est bon de comparer certaines parties, la *Mort* par exemple, à certains développements correspondants de Bossuet et de Bourdaloue. — Quelque opinion d'ailleurs que nous ayons aujourd'hui de Nicole il a incontestablement été, au XVIIe siècle, avec Bourdaloue précisément, le grand maître de la morale. Il en est résulté naturellement par le jansénisme lui-même un surcroît d'influence, une extension de sa propagande et de son action.

Si de Nicole nous passons maintenant aux écrivains étrangers à Port-Royal, peut-être est-ce dans la prédication de Bourdaloue que nous trouverions l'un des traits les plus remarquables de cette influence du jansénisme. On a dit de Bourdaloue qu'il était une réponse vivante aux *Provinciales*, et on a eu raison, car il est difficile d'enseigner une morale plus sévère que la sienne, plus pure, plus étrangère à ces compromissions que

Pascal avait éloquemment reprochées aux jésuites. Quelques historiens ont pu faire un grief à Bossuet de sa complaisance pour Louis XIV. Bourdaloue, comme il est par excellence, au XVIIe siècle, le prédicateur orthodoxe et catholique, est aussi et en même temps le prédicateur ou le moraliste rigide, s'il en fut, pour ne pas dire impitoyable.

Or là même, si je ne me trompe, est la grande raison de son prodigieux succès : dans la morale de Bourdaloue, l'opinion publique aima cette sévérité plus grande, qu'elle avait appris à goûter dans les *Provinciales*. Car c'est là ce qu'il y a de surtout intéressant pour nous. Contre les attaques de Pascal et du jansénisme, si Bourdaloue a relevé la réputation compromise de l'Ordre des jésuites, c'est en « rompant tout pacte » avec la casuistique, et en retournant leurs propres armes contre ses adversaires. Dans les douze ou quinze volumes de *Sermons* qui nous restent de lui, il n'y en a pas un — je dis même ceux qu'il a prêchés sur la *Fréquente Communion* — auquel Port-Royal tout entier n'eût pu souscrire. Et on peut bien dire qu'avant d'être inspirés du jansénisme, ils le sont du christianisme et du catholicisme luimême. Mais ce serait mal entendre et mal poser la question. Ce que l'on soutient, en effet, ce n'est point du tout que le jansénisme ait apporté au monde une morale nouvelle, mais uniquement qu'il est venu rappeler la morale traditionnelle à une rigueur dont les *Provinciales* nous sont un garant assez sûr que sous l'influence de diverses causes, elle s'était singulièrement écartée.

Est-il nécessaire de multiplier les exemples? Et si nous retrouvons jusque dans les *Sermons* de Bourdaloue la

trace visible de l'influence du jansénisme, est-il nécessaire de montrer qu'elle est plus visible encore dans les *Sermons* de Massillon et dans l'œuvre entière de Bossuet? Sauf un ou deux cas, on pourrait presque dire que Bossuet, dans la question de doctrine, a évité de se prononcer sur le sujet du jansénisme. A tout le moins s'en faut-il beaucoup qu'il l'ait jamais attaqué comme il fit du protestantisme et du quiétisme. Mais, sur la question de morale, il suffit de rappeler que c'est lui qui deux fois, à vingt ans d'intervalle, en 1682 et en 1701, demanda et obtint de l'assemblée du Clergé de France la condamnation ou le renouvellement de la condamnation des propositions « relâchées » jadis attaquées par les *Provinciales*. Et pour Massillon, qui fit partie de cette congrégation de l'Oratoire qui devait demeurer l'un des derniers foyers de l'esprit janséniste, sait-on bien qu'aujourd'hui même il est recommandé aux fidèles de ne pas lire ses *Sermons* sans quelques précautions? Ils sont trop jansénistes! et, comme autrefois, on craint que, dans les âmes faibles, en jetant des semences de découragement, ou de terreur de la justice divine, ils ne fassent désespérer de la vertu, du salut et de la religion. Enfin l'on peut bien ajouter que Bossuet autant que Bourdaloue, et Massillon aussi bien que Bossuet doivent au jansénisme leur auditoire, sa docilité à recevoir leurs leçons, et la liberté d'expression que Louis XIV a voulu qu'on respectât en eux; et qu'ainsi le siècle tout entier a pris le caractère de haute moralité propre à Port-Royal.

Car c'est bien au jansénisme et à son influence que le XVII[e] siècle et sa littérature doivent cet aspect de grandeur et de sévérité morales qui le caractérisent. Non pas,

sans doute, que ce caractère se retrouve indistinctement dans toutes les œuvres de l'époque : s'il est le siècle de Pascal et de Bossuet, il est aussi celui de La Fontaine et de Molière : en sortant d'écouter les *Sermons* de Bourdaloue, je sais que l'on allait voir jouer *Amphitryon*; et je n'oublie pas que le temps de Massillon sera le temps des romans de Courtils de Sandras, de Mlle de La Force, de Mme de Murat, celui de la comédie de Regnard, de Le Sage, de Dancourt. On n'ignore pas sans doute que, dans l'histoire de la littérature dramatique, et à l'exception peut-être du théâtre anglais de la Restauration — de Congreve et de Wycherley — il peut y avoir des inventions plus hardies ou plus libres : il n'y a rien de plus indécent, rien qui soit d'aussi mauvais ton. Mais ce n'est qu'un peu plus tard, sous la Régence et vers le milieu du siècle suivant, que cette littérature de tripots ou de mauvais lieux atteindra son épanouissement. En attendant, elle est comme étouffée sous le bruit de la voix des grands prédicateurs, et si bien étouffée qu'aujourd'hui ceux-là seuls connaissent les œuvres ou le nom même de Dancourt et de Courtils de Sandras, qu'une insatiable curiosité ou la nécessité professionnelle y obligent.

C'est que les *Provinciales* ont porté coup, et que l'effet en dure toujours. Depuis que Pascal a démasqué la politique des jésuites, les confesseurs, directeurs, prédicateurs, ont compris qu'il leur fallait eux-mêmes rompre avec l'habitude qu'ils semblaient avoir prise, selon la forte expression que Bossuet emprunte à Isaïe, « de porter des coussins sous les coudes des pécheurs ». L'opinion, de son côté, maintenant avertie des dangers

de la casuistique, s'est habituée à réclamer de ceux qui prétendent gouverner les consciences une morale et des enseignements qui ne soient pas les mêmes que ceux de l'honneur mondain. Cela ne veut dire en aucune façon que le XVIIe siècle ait fourni uniquement des sujets d'édification : les hommes sont toujours faillibles, et la cour de Louis XIV n'a, pas plus que celle de Henri IV ou de Louis XV, manqué d'exemples fameux de scandale et d'immoralité. Mais le XVIIe siècle a compris combien il lui importait de ne pas adoucir les rigueurs de la règle qui condamnait ces exemples eux-mêmes; et il n'a pas voulu que l'habitude se perdît de les nommer par leur nom. Et en effet, la moralité d'une époque se mesure aux noms qu'elle donne aux vices inséparables de l'humaine nature, et au souci qu'elle témoigne par là de ne pas diminuer la honte ou l'horreur qui s'y attachent.

Les *Pensées* sont venues compléter les *Provinciales*, et à cette idée que la morale ne saurait, sans cesser d'être elle-même, se ployer aux exigences des temps ni des lieux, elles sont venues ajouter celle-ci, que le devoir essentiel de l'homme est de travailler au « renouvellement » intérieur de lui-même. C'est une autre mesure encore de la moralité.

Quand vous voudrez savoir ce qu'il convient de penser de la moralité d'une époque, dispensez-vous de le demander aux historiens secrets et aux anecdotiers du temps : vous trouveriez, vous prouveriez qu'elles se valent toutes. Mais, aux différents étages de la société, cherchez et comptez combien d'hommes se sont proposé ce « renouvellement », ou ce « perfectionnement moral »

d'eux-mêmes, comme objet de leur vie. Pour en trouver autant qu'au XVIIe siècle, il vous faudra remonter jusqu'au siècle héroïque du moyen âge, à moins encore que, changeant de siècle, vous n'en remarquiez le nombre parmi les premiers adeptes du protestantisme. Pendant plus de cinquante ans, la conscience française, si l'on peut ainsi dire, incarnée dans le jansénisme, et rendue par lui à elle-même, a fait contre la frivolité naturelle de la race le plus grand effort qu'elle eût fait depuis les premiers temps de la Réforme ou du calvinisme. Et c'est même pour cette raison qu'à de certains égards la destruction de Port-Royal, qui semble n'être dans notre histoire politique intérieure qu'une mesure d'ordre administratif, à la vérité violente et tyrannique, est dans notre histoire intellectuelle et morale un fait presque aussi considérable que la Révocation de l'Édit de Nantes.

Il n'est donc pas étonnant que la conception janséniste de la vie se retrouve dans les moralistes qui ont immédiatement précédé ou suivi Pascal, dans les *Maximes* de La Rochefoucauld et dans les *Caractères* de La Bruyère. A la vérité, lorsque l'on moralise, ce n'est point pour montrer la nature humaine par ses beaux côtés, et même, il n'y a point de « moraliste », au sens de La Bruyère et de La Rochefoucauld, dont on ne pût dire qu'il penche vers le jansénisme. Mais dans le cas de l'auteur des *Caractères* ou de celui des *Maximes*, il semble qu'il y ait quelque chose d'autre et de plus que dans le cas de Vauvenargues, par exemple, ou de Chamfort. On sait d'ailleurs comment fut fait le livre des *Maximes*, et l'on connaît les liaisons de La Rochefoucauld avec Mme de Sablé. Le genre des *Maximes* est né

dans le salon d'une précieuse illustre, mais cette précieuse était de Port-Royal, et le livre de La Rochefoucauld porte encore la marque de cette double origine. J'oserai même dire que la seconde a en quelque sorte recouvert la première, et la preuve, c'est que si l'on ne saurait faire du livre de La Rochefoucauld une apologie de la religion chrétienne, cependant il ne laisse pas d'y être une espèce de préparation. « Mon cher lecteur, faisait-il dire à un anonyme ou disait-il lui-même dans l'*Avis au lecteur* de l'édition de 1666, je me contenterai de vous avertir de deux choses, l'une que..., et l'autre, qui est la principale et comme le fondement de toutes ces *Réflexions*, est que celui qui les a faites n'a considéré les hommes que dans cet état déplorable de la nature corrompue par le péché. » Et, sans doute, il y a quelque malice ou quelque ironie dans cette précaution oratoire, mais un peu moins pourtant qu'on ne croit; et quand il y en aurait encore davantage, il resterait toujours vrai que les *Maximes* contiennent « l'abrégé d'une morale conforme aux pensées de plusieurs Pères de l'Église ». Ce qui n'est pas moins vrai, c'est qu'en fait, au XVIIe siècle, on ne prit pas autrement le livre des *Maximes*; on le trouva d'une ressemblance entière; et au fond, si l'on y veut bien regarder d'un peu près, la raison en est que le jansénisme avait accoutumé les esprits à cette image de la nature humaine.

Il en est à peu près de même pour La Bruyère : sans doute, la satire est sociale, dans les *Caractères*, aussi souvent au moins qu'elle y est proprement morale. Sans doute aussi l'auteur ne professe pas à l'égard du style un mépris janséniste! Mais en revanche, dans les chapitres

qui touchent aux choses religieuses, quel souci de la morale austère! Relisez le chapitre de l'*Eloquence de la chaire* : vous y trouverez ce qui est la marque même de l'esprit de Port-Royal, la sévérité grondeuse d'un laïque religieux jugeant des ecclésiastiques qui tendent au relâchement. Qu'on songe à cette préoccupation, à ce scrupule d'apologétique, qui a fait couronner le livre entier par un chapitre des *Esprits forts*; qu'on se rappelle La Bruyère composant des *Dialogues sur le Quiétisme*, au moment même où les Jansénistes livraient assaut à cette hérésie; et l'on verra combien cet écrivain, dont on a dit avec assez de raison qu'il appartenait déjà presque au XVIIIe siècle, appartient encore profondément au XVIIe siècle chrétien et janséniste.

A la suite de La Bruyère et de La Rochefoucauld, on pourrait placer Saint-Simon, dont les *Mémoires* sont volontiers partiaux en faveur de Port-Royal, et dont certains jugements sévères relèvent pour le moins autant de la morale janséniste que de sa propre mauvaise humeur.

Des moralistes passons aux gens de lettres, aux « classiques » proprement dits : Molière, La Fontaine, Boileau et Racine, les « quatre amis » de la Préface de *Psyché*. La Fontaine et Molière ne sont assurément pas jansénistes; — mais ils ne sont pas non plus cartésiens; ils sont Gaulois, « libertins » de l'ancienne marque, héritiers au XVIIe siècle de Montaigne et de Rabelais. On pourrait cependant, sans beaucoup le chercher, trouver un souvenir des *Provinciales* dans *Tartufe*, où les directeurs spirituels, les casuistes, la théorie de la direction d'intention semblent bel et bien visés. On pourrait peut-

être bien aussi découvrir l'influence du jansénisme non pas sans doute dans les *Contes* de La Fontaine, ni même dans ses *Fables,* mais dans la fin de sa vie, dans sa conversion, *in extremis* je le veux bien, mais sérieuse et réelle pourtant. Quant à Boileau, il a manifesté nettement sa sympathie pour Arnauld, dont il a composé l'épitaphe, et pour Port-Royal, en empêchant Racine de publier sa seconde *Lettre.* Il a combattu aussi ou raillé les jésuites et leurs doctrines (voir ses satires sur *les Femmes*, sur l'*Equivoque*, et son Epître sur l'*Amour de Dieu*). Cependant il semble avoir été favorable aux idées jansénistes surtout par antipathie envers leurs adversaires, — parce qu'il était bourgeois de Paris et d'une famille de robe, — et par admiration de littérateur pour les *Provinciales.*

Mais le génie de Racine, une partie au moins du génie de Racine, et quelques-unes des différences qui distinguent si profondément sa tragédie, — et la conception du monde et de la vie qu'elle enveloppe ou dont elle procède — de celle de Corneille, ne peuvent s'expliquer que par ses origines et son éducation jansénistes. Ce que le grand Corneille a le plus ignoré, c'est ce que Racine a le mieux connu, ce « cœur humain », mélange de grandeur et de bassesse, variable et changeant, éternellement agité d'inquiétude, mystérieux et profond, énigme irritante, insoluble et désespérante pour lui-même. Ce que le grand Corneille a le moins représenté, c'est ce que Racine a mis le plus volontiers sur la scène, la passion, avec ses entraînements, son impuissance à se gouverner, son incapacité de trouver en soi sa satisfaction et sa règle. Ce que le grand Corneille a le moins su exprimer,

c'est ce qui est précisément le triomphe de Racine : cette sensibilité dont les nuances imperceptibles font la diversité des caractères et la complexité de la vie. Et qui ne sait enfin que si de l'ensemble de l'œuvre de l'auteur de *Phèdre* on essaye de dégager une conception de la vie, il n'y en a guère qui ressemble davantage à celle des *Pensées* de Pascal?

Que si maintenant nous nous résumons, de cette longue étude et cependant si brève il ressort plusieurs conclusions; en voici deux ou trois : d'abord qu'au XVII[e] siècle le jansénisme semble avoir absorbé presque toutes les forces vives du sentiment religieux; et c'est ce qui lui a assuré sa durée, malgré ses défauts. En second lieu, s'il est la dernière des grandes hérésies, ce que l'on pourrait, en quelque sorte, souhaiter au Catholicisme, c'est qu'il n'en eût pas été une, car il a été en même temps un dernier et formidable combat contre le rationalisme. Au XVII[e] siècle, une seule influence ose faire vraiment échec à la sienne, et c'est celle d'une espèce de philosophie de la nature qu'incarnent La Fontaine et Molière. Quant au cartésianisme, il continue sans doute d'exister une société de cartésiens; et l'espèce a bien pu s'en cacher, elle ne s'est pas perdue; mais la fortune du cartésianisme ne se refera vraiment qu'après la destruction de Port-Royal et les mesures de persécution dirigées contre le jansénisme. A mesure que le siècle approche de sa fin, l'influence de Pascal décroît, celle de Descartes augmente et se répand. C'est le XVIII[e] siècle qui commence, et avec lui se prépare le triomphe de toutes les idées contre lesquelles le jansénisme a lutté victorieusement jusque-là, sans réussir à les détruire. Il les a cepen-

dant interrompues et gênées dans leur évolution, et a fait ainsi du XVII[e] siècle une période d'arrêt dans leur progrès. Pendant ce temps, il a communiqué à l'esprit français les qualités de poids et de gravité qui paraissaient lui manquer jusqu'alors.

III

L'AGE CLASSIQUE

CHAPITRE I

QU'EST-CE QU'UN CLASSIQUE?

Pour ne pas interrompre l'histoire du jansénisme nous avons un peu anticipé : nous devons maintenant revenir sur nos pas et nous replacer aux environs de 1650, pour essayer de caractériser l'espèce de révolution ou d'évolution d'où va sortir bientôt l'idéal classique. Mais auparavant, et pour éviter toute espèce de confusion, il faut répondre à cette question : Qu'est-ce qu'un *Classique*?

Ce mot est un de ceux que généralement on n'emploie guère qu'en convenant, en quelque sorte, de ne lui pas attacher de signification arrêtée, comme au fameux « pouvoir prochain » des *Provinciales*. Rabelais, Ronsard, Montaigne sont-ils classiques? Hugo et Lamartine le sont-ils? Soyons bien certains qu'en littérature comme ailleurs on s'entendrait si l'on voulait s'entendre, si les uns pour une raison, les autres pour une autre, on ne prenait tous plaisir à éterniser les questions.

Ce qui a embrouillé celle-ci, c'est que l'épithète *classique* a paru en quelque manière un brevet de supériorité. Or il suffit de jeter les yeux sur les diverses litté-

ratures, pour voir qu'il n'en est rien, et que le fait d'être classique n'implique pas une supériorité individuelle. Dans la littérature latine, la valeur de Tacite, non seulement comme historien, mais comme écrivain, est jugée aujourd'hui incontestablement supérieure à celle de Salluste, et même à celle de César. Et cependant, quand on étudie ces trois auteurs au point de vue de la pureté de la langue et de l'art de la composition, c'est à Salluste et à César qu'on décerne le nom de classique. En France, Montaigne et Rabelais ont beau être d'une autre envergure que La Bruyère, c'est à La Bruyère sans hésitation que nous préférons encore attribuer le nom de classique. Pope en Angleterre est classique, alors que Shakespeare ne l'est pas. Si donc en France, — sauf quelques exceptions — nos plus grands hommes sont en même temps nos classiques, ce qui arrive aussi en Allemagne, ce n'est pas en raison de leur génie, mais de la rencontre de ce génie avec certaines circonstances sans lesquelles ils seraient sans doute tout aussi grands, mais non pas classiques.

Si nous distinguons donc la supériorité du caractère classique, nous voyons plus clair dans la question. Ce qui nous aidera encore, ce sera d'emprunter à l'histoire naturelle l'idée de l'évolution, pour l'appliquer à l'histoire littéraire. On sait en quoi elle consiste, et en quoi elle diffère de l'idée du progrès continu : tandis que l'idée du progrès implique l'idée de la continuité, de la constance et de la régularité du mouvement, et se représente assez bien par une ligne droite ascensionnelle qui ne repasserait jamais par aucun point de sa course, l'idée de l'évolution comporte l'idée d'un ralentissement

ou d'une interruption toujours possible du mouvement, et se représenterait assez bien par une courbe avec des points d'inflexion et de rebroussement. Un tel schéma convient à la représentation de la vie humaine : il conviendrait aussi à celle de l'histoire d'une science, ou d'un art, comme la peinture; car le progrès des sciences même n'a pas été aussi continu qu'on le dit généralement; — mais c'est en matière d'art surtout que la somme des connaissances acquises et des chefs-d'œuvre accumulés par les générations antérieures détermine peu les générations suivantes à la supériorité.

Enfin si nous ajoutons à ces deux idées l'idée même qui est en quelque sorte contenue dans l'étymologie du mot de classique, et que nous disions qu'un classique est un écrivain à l'école duquel on peut toujours se mettre, qui peut former ceux qui l'étudient sans les écraser de son originalité et sans les contraindre ainsi au pastiche, un écrivain qu'on peut s'assimiler, et, comme le voulait du Bellay, « convertir en sa propre substance », nous voyons désormais cette notion se dégager; et l'on trouvera donc chez tout écrivain classique les éléments suivants :

1° Un *équilibre parfait des facultés*. L'intelligence et la sensibilité se contrebalanceront en lui. Il s'ensuivra une égalité absolue entre la conception et l'exécution, l'écrivain pouvant tout ce qu'il tente, et ne tentant que ce qu'il peut. — En outre, cet équilibre se traduira par l'absence de faculté maîtresse, et nous entendons par là une qualité qui se développe seule au détriment des autres. Le classique n'est ni pure imagination, ni pure raison, il est complet — Il n'est pas non plus en lutte avec le goût de son temps ; il lui est docile, — sans com-

plaisance, — et il lui subordonne son sens personnel. — Enfin il sent les limites des choses et leur appropriation, — en d'autres termes il a l'intelligence de la distinction des genres et de la convenance des idées ou des sentiments avec telle ou telle forme littéraire.

2° La *perfection de la langue.* Et l'on voit poindre ici l'idée d'évolution. Une langue en effet se développe comme un organisme, elle a une jeunesse, une maturité, une vieillesse et le temps de sa perfection est le temps de sa maturité. Mais où est, et combien dure ce temps de la maturité? En physiologie, le criterium est celui-ci : la maturité existe et dure tant que les pertes et les acquisitions se balancent, tandis que dans la jeunesse on acquiert plus qu'on ne dépense, et que dans la vieillesse, on dépense plus qu'on ne gagne. Appliquons cette idée à la langue latine, par exemple, et nous dirons : le latin a été jeune tant qu'il s'est enrichi d'éléments nouveaux; il est tombé en décadence quand les langues étrangères y sont venues jeter leur génie particulier; entre les deux périodes, il a été classique. Le temps de la perfection d'une langue, c'est donc celui où, suffisamment élaborée par un long travail antérieur, elle possède toutes les qualités inhérentes à son génie, sans être gênée par aucun des défauts qui lui viennent d'ailleurs que d'elle-même. La langue française acquiert au XVIe siècle, et s'élabore à l'aide des littératures anciennes, et de l'Italie. Au milieu du XVIIe siècle, les écrivains ne subissent plus l'influence du grec, du latin, de l'italien et de l'espagnol que dans la mesure où ces langues se sont assimilées au français.

3° *L'indépendance nationale* est donc nécessaire à la

naissance des classiques. Il faut que le génie national soit libéré des influences étrangères. L'âge classique en Grèce est le siècle de Périclès, parce qu'alors la Grèce, victorieuse de l'Orient Barbare, prend conscience de sa mission civilisatrice. A Rome, c'est le siècle d'Auguste, parce qu'alors les ennemis de l'état romain, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, sont tous soumis et respectueux, et que les mots *Civis romanus sum* méritent vraiment l'emphatique satisfaction avec laquelle on les prononce. L'Angleterre jouit d'une littérature classique à l'époque de la reine Anne, parce que cette époque marque l'élévation du royaume au rang de très grande puissance européenne, et le début réel du régime parlementaire propre par excellence au génie de la nation anglaise. C'est cette considération qui explique pourquoi, dans l'Europe moderne, les petits États n'ont pas de grand écrivain : et par petits États, je n'entends pas ceux dont la superficie est faible, mais ceux, comme la Turquie, dont la conscience nationale est diminuée.

4° Mais alors, Chapelain est un écrivain classique ? Car il répond aux trois premières conditions : et dire qu'il a manqué de génie serait renoncer à expliquer. C'est qu'il faut, en quatrième lieu, que l'apparition de l'œuvre corresponde avec la *perfection du genre* auquel elle appartient. Sans trop insister sur la comparaison que nous tirions de l'histoire naturelle, on peut dire que les genres eux aussi évoluent et s'épuisent par leur fécondité même ; c'est comme un sol qui ne saurait porter toujours la même culture, ou bien encore l'on pourrait dire que les genres naissent les uns des autres à leur tour, suivant certaines conditions. L'éloquence de la chaire s'est

épuisée au XVIIe siècle, au point de cesser, au XVIIIe, d'appartenir à la littérature. Et la poésie lyrique n'en est issue qu'au XIXe grâce à l'intervention des éléments nouveaux — passion dans l'éloquence et individualisme — apportés par la *Nouvelle-Héloïse*.

Considérons plus attentivement le XVIIe siècle : deux genres y sont florissants plus que tous les autres : l'éloquence et la tragédie. Or l'apogée de l'éloquence aurait-il coïncidé avec la venue de Bossuet, si les discussions jansénistes n'avaient en quelque sorte élaboré le problème religieux? De même la tragédie, ayant parcouru tout son développement embryonnaire de Jodelle et de Garnier à Hardy, puis à Mairet, puis à Corneille, était mûre pour la forme pure et aristocratique qu'allait lui donner Racine.

Au XIXe siècle, les deux grands genres sont le lyrisme et le roman. C'est que, d'une part, le sentiment individuel s'est développé depuis Rousseau, et grâce aux conséquences philosophiques, politiques et sociales qu'on a tirées de l'*Encyclopédie*. C'est que, d'autre part, la psychologie a fait de singuliers progrès, les « cas », les expériences se multipliant en raison du désordre moral et social. — Pourquoi, enfin n'avons-nous jamais eu encore, ni au XVIIe siècle, ni au XIXe, de véritable épopée? c'est que, dans la crise de croissance du genre, si l'on peut ainsi parler, un obstacle s'est toujours présenté : le caractère analytique et abstrait de la langue française.

5° Il faut enfin à l'œuvre classique la *grandeur des intérêts*. Il n'y a pas de classique de l'épigramme, du madrigal, du vaudeville ou de la chanson. Car l'intérêt en est éphémère, ou, de par les lois mêmes de ces

« genres », développé sans profondeur. De là suit que le classique sera original, sans trop s'éloigner cependant de la façon de penser commune. Cicéron a donné de cette vérité une formule frappante, dans le *De Oratore* : « In dicendo vitium vel maximum est a vulgari genere orationis atque a consuetudine vulgaris sensus abhorrere. » Et c'est bien là ce qui distingue le comique de Scarron de celui de Molière, Scarron prenant à tâche, par sa parodie burlesque, de heurter les goûts dominants de sa respectueuse époque, Molière cherchant à faire « rire les honnêtes gens » par l'observation profonde des sentiments généraux. — Il s'ensuit encore que le classique devra être simple, ou du moins faire paraître simple sa complexité, en un mot n'être pas Marivaux, mais Racine. — Il devra être personnel, et mettre partout sa marque, de telle manière qu'on le reconnaisse d'abord, — sans pour cela nous occuper de sa propre personne, comme fait Montaigne ou comme font les lyriques contemporains. — Il devra être universel, c'est-à-dire capable de plaire à tous les hommes, de quelque âge, de quelque condition, de quelque époque qu'ils soient.

Il n'est pas besoin d'une longue réflexion pour s'apercevoir que ces conditions diverses ont été réalisées au XVIIe siècle. Alors l'équilibre des facultés s'est trouvé non seulement chez les grands écrivains, mais chez les moindres, tels que Chapelain, ou Nicole; alors la langue était mûre pour les chefs-d'œuvre; alors la France prenait conscience d'elle-même, se débarrassait des craintes que jusque-là lui avaient inspirées les ambitions de l'Espagne, et s'admirait dans son roi; les genres, — certains genres — étaient amenés à leur point de perfec-

fection, et les questions les moins frivoles et les moins particulières, les intérêts les plus graves et les plus universels passionnaient seuls l'opinion.

La réunion de ces éléments ne s'était pas vue jusqu'alors et ne devait guère se revoir. Et c'est pourquoi l'on peut dire non seulement que l'âge classique pouvait se réaliser au XVIIe siècle, mais aussi qu'il ne pouvait se réaliser qu'au XVIIe siècle. Au XVIe, les écrivains, obsédés par l'érudition, sont dépourvus d'originalité, et la langue elle-même est trop imparfaite encore. Au XVIIIe, on manque de simplicité et la perfection des genres ou bien est déjà passée, ou bien n'est pas encore venue. Au XIXe, l'indépendance, ou, du moins, la conscience nationale est moins sûre d'elle-même, le cosmopolitisme envahit à la fois la littérature et les mœurs; en outre la personnalité des auteurs prend une importance démesurée dans leurs œuvres.

Des circonstances qui ont préparé ces conditions, nous avons vu les principales : il reste à déterminer l'étincelle qui combinera les corps mis en présence.

CHAPITRE II

LA FORMATION DE L'IDÉAL CLASSIQUE

Reportons-nous à l'époque de la Régence d'Anne d'Autriche et de la Fronde. Quelles sont alors les écoles à la mode, et les genres en faveur?

La controverse religieuse ne dépasse pas encore les limites d'un public restreint; le « grand public » en entend parler, en sait l'importance, mais l'affaire n'a pas encore été portée à son tribunal.

La poésie compte trois hommes au comble de leur réputation : Chapelain, Benserade et Scarron. Le premier se croit et est cru à la fois grand poète lyrique et grand poète épique. Le second excelle dans les genres de société, sonnet, ballade et madrigal, en attendant qu'il compose des ballets pour le roi. Quant à Scarron, ses « allusions impertinentes », comme il l'avoue lui-même, ses « termes bas et populaires », ses « équivoques à choses sales » sont fort applaudis.

Au théâtre, Corneille règne encore, mais le Corneille emphatique et romanesque de *don Sanche* et de *Pertharite*; Rotrou aussi remporte quelques succès, par son

Venceslas (1647) et son *Cosroès* (1648). Thomas Corneille s'exerce dans la comédie de cape et d'épée. Du Ryer fait jouer *Scévola* (1646) et *Dynamis* (1650). Scarron transporte dans la comédie sa verve bouffonne, et donne l'*Héritier ridicule* (1649) et *don Japhet d'Arménie* (1652). Quinault va bientôt paraître.

Le roman est représenté par M[lle] de Scudéri et la Calprenède, la critique par Chapelain et l'Académie Française.

Quels principes guident les écrivains, dans ces différents genres? Celui-ci, d'abord, assavoir que la littérature est faite pour le plus grand agrément de la société, et n'est pas œuvre d'art ayant valeur en soi. C'est pour amuser ses contemporains que Scarron écrit ses drôleries; le plus grand plaisir des lecteurs du *Grand Cyrus* est de se retrouver finement portraiturés dans ce roman. — Un second principe, c'est la toute-puissance des règles : Chapelain, l'homme de France qui les connaît le mieux et les rappelle le plus pédantesquement, se juge le plus grand poète du temps. — Le troisième principe enfin, ou plutôt la troisième erreur, c'est l'altération de la nature. Les personnages de Corneille sont outrés, et leur héroïsme ou leur cruauté dépassent la vraisemblance. Et les burlesques, comme les précieux, nous l'avons vu, altèrent la nature. Tous s'en servent sans doute, parce qu'il faut bien une base, un point d'appui; mais ils ne l'imitent pas; ils ne la copient que pour l'abandonner aussitôt; et mieux ils réussissent dans l'espèce d'altération spéciale à chacun d'eux, plus ils obtiennent, chacun en son genre, des effets supérieurs; les uns donc s'évertuent à être plus fins et plus subtils que la nature, les autres plus gran-

dioses et plus admirables, les autres enfin plus ridicules et plus plaisants.

C'est à ce moment que d'importantes transformations s'opèrent. La Fronde, la renaissance du naturalisme, l'action personnelle de Louis XIV viennent successivement modifier le cours de l'histoire littéraire.

C'est un problème obscur que de calculer l'influence de la Fronde sur les destinées de notre littérature. En général les agitations politiques passent pour donner une connaissance plus profonde de l'humanité; mais ce n'est là qu'une théorie séduisante, démentie par le caractère frivole et superficiel de notre littérature du Premier Empire. La Fronde, semble-t-il, a donné naissance surtout à des *Lettres* et à des *Mémoires* — de Gui Patin, de Retz, de Mme de Motteville, — qui eux-mêmes n'ont pu avoir une influence très grande, étant tous parus postérieurement. En outre, elle a dû, dans une certaine mesure, ne pas laisser de contribuer à l'émancipation des esprits, en donnant à certains la conscience ou la présomption d'un rôle à jouer; elle a dû aussi donner le sentiment de la réalité, quoiqu'elle ait été pleine d'aventures romanesques; car les vrais motifs des actes humains apparaissent, dans ces crises où il y va souvent de la vie; on n'a pas le temps d'apprendre un rôle, ou l'on ne songe pas à réciter celui que l'on sait, quand il faut défendre ses jours. Elle a permis enfin de constater le pouvoir de la littérature, par le résultat des pamphlets, des *Mazarinades*, qui remuaient si fort l'opinion publique.

En même temps survient une réaction du *Naturalisme*, contre la Préciosité. — Le mot même de *Naturalisme* n'a été appliqué à la littérature que de nos jours, mais les

peintres du XVIIe siècle s'en servaient en lui donnant son sens actuel. — Cette renaissance rend à l'art son objet sérieux, et bat en brèche ainsi les derniers et fâcheux résultats de la Préciosité, qui peu à peu avait rétréci le champ d'observation et réduit les moyens d'expression de l'écrivain. Grâce aux Précieuses, l'art tendait vers un idéalisme vulgaire, je dirai même bourgeois, si l'on considère quelles étaient les ruelles d'alors. Il se bornait à la recherche du mot noblement impropre, et, si l'on peut ainsi dire, à la contorsion élégante. Or voici que, aux environs de 1660, à Port-Royal, dans la solitude où il s'est à jamais retiré du monde, Pascal, au jour le jour, dans les courts instants de répit que la maladie lui laisse, écrit, ou plutôt griffonne ses *Pensées*. Se soucie-t-il, celui-là, d'éviter le terme propre, ou se pique-t-il de parler un langage qui ne soit pas celui de tout le monde? Écoutez-le plutôt :

C'est ainsi que nos rois n'ont pas recherché les déguisements. Ils ne se sont pas masqués d'habits extraordinaires pour paraître tels, mais il se sont accompagnés de gardes, de hallebardes. Ces *trognes armées* qui n'ont de mains et des force que pour eux, les trompettes et les tambours qui marchent au-devant, et ces légions qui les environnent, font trembler les plus fermes. Ils n'ont pas l'habit seulement, ils ont la force. Il faudrait avoir une raison bien épurée pour regarder comme un autre homme le grand Seigneur, environné, dans son superbe sérail, de quarante mille janissaires.

Vers le même temps, à Metz, et de loin en loin, dans une église de Paris, l'on sait comment parle ce jeune prédicateur qui sera bientôt la gloire de la chaire et de l'éloquence françaises.

On le veut baiser (Jésus-Christ), et il donne ses lèvres; on le veut lier, il présente les mains; on le veut souffleter, il tend les

joues; frapper à coups de bâtons, il tend le dos... On l'abandonne aux valets et aux soldats et il s'abandonne encore plus lui-même. Cette face autrefois si majestueuse.., il la présente droite et immobile aux crachats de cette canaille, on lui arrache les cheveux et la barbe, il ne dit mot, il ne souffle pas... Venez, venez, camarades, dit cette soldatesque insolente : voilà ce fou dans le corps de garde, qui s'imagine être roi des Juifs; il faut lui mettre une couronne d'épines. Il la reçoit, et elle ne tient pas assez, il faut l'enfoncer à coups de bâton; frappez, voilà la tête.

N'y a-t-il pas là, comme force d'expression appliquée à la reproduction du détail réel, de la scène vraie, n'y a-t-il pas là du *Naturalisme*, et du plus simple, et du plus vigoureux, et du meilleur? — Naturaliste encore, Boileau, dans ses *Embarras de Paris*, et dans son *Repas ridicule* où il va même jusqu'au réalisme. Naturaliste, Molière, qui en 1663, raillant Corneille de ses héros « fais à plaisir » par « une imagination qui se donne l'essor, et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux » déclare hautement que sa comédie à lui « peint les hommes d'après nature ». Naturaliste, Racine, qui en 1665, dans la première Préface de son *Alexandre*, répond à ses critiques en se moquant des héros de roman. Tous les écrivains qui paraissent alors appartiennent à cette même école, qu'ils soient Pascal, Bossuet, Molière, Boileau et Racine. Et La Fontaine, précieux jusque-là, « change de méthode », et se résout à ne plus « quitter la nature d'un pas ». Il avait commencé par être l'auteur de tout un volume de petites pièces dans le goût de Voiture et de Sarazin; après avoir connu Molière et Boileau, il put devenir l'auteur immortel des *Fables*.

C'est donc la leçon qu'ils donnent tous, et pratiquement, et théoriquement, et par leurs préceptes et par

leurs exemples. Elle est directement opposée à celle que donnaient leurs immédiats prédécesseurs.

La pente naturaliste était même si forte chez eux qu'on les aurait peut-être vus aller jusqu'au bout de leurs principes, si la littérature n'était à ce moment devenue un moyen de gouvernement et une véritable institution d'État. L'influence de Louis XIV parachève en effet la constitution de l'idéal classique.

On a beaucoup discuté cette influence, et elle a été en général assez mal défendue par ceux-mêmes qui s'en sont faits les avocats. Ils se sont attachés surtout aux bienfaits du roi, aux pensions qu'il accordait aux gens de lettres, et à quelques légendes sur ce sujet, à quelques mots « historiques », c'est-à-dire sans authenticité. Leurs adversaires ont fait valoir que deux grands écrivains au moins du « siècle de Louis XIV », Corneille et Pascal, échappent à l'influence royale, ayant écrit avant qu'elle s'exerçât.

Ce dernier argument n'a pas, à vrai dire, grande portée, car il n'enlève rien à l'idée que Louis XIV a pu influer sur Boileau, Racine, Molière ou Bossuet. Mais surtout on peut, et l'on doit répondre que Louis XIV a voulu, d'abord, avoir une influence sur les gens de lettres. Fidèle à la tradition de Richelieu, il conçoit la littérature comme un moyen d'action et comme une partie notable du décor monarchique. Il sait et il sent l'importance qu'a l'éloquence de la chaire, pour discipliner les cœurs de ses sujets, et donner ou rendre à la France l'unité morale que la Réforme lui a prise. Aussi accorde-t-il constamment sa confiance à Bossuet et à Bourdaloue, et leur fournit-il en somme leurs auditoires. Et d'autre part il relève

singulièrement la condition des gens de lettres. Molière et Racine, grâce à lui, n'ont pas l'existence de pauvre homme qu'a traînée Corneille. Molière est protégé, car son état de comédien l'empêche d'arriver jusqu'à être considéré. Mais Racine devient le familier, presque l'ami du roi, et, avec Boileau, il est nommé historiographe.

Il s'ensuit que les gens de lettres, relevant immédiatement en quelque sorte de la protection royale, échappent désormais aux coteries. Le grand inconvénient des coteries étant d'asservir le goût de ceux qui y débutent et d'exalter ridiculement l'orgueil de ceux qui y président, on voit quel service le roi rendait aux lettres françaises, en les débarrassant ainsi du « mandarinat ». A la cour, les gens de lettres sont jugés non pas par leurs pareils, mais par le public, par un public qu'ils ne peuvent pas mépriser puisque c'est l'élite même de la nation, et, pour ainsi dire, une Académie supérieure à l'autre.

Le goût est né de là, le goût, sur lequel le XVIII[e] siècle a tant disserté pour le distinguer d'avec le génie, et que le XIX[e] siècle a tant raillé, parce qu'il y a vu l'opposé du génie. Nous le définissons l'art de mettre chaque chose en sa place, et d'observer une exacte proportion des mots aux idées traduites. Le goût crée la distinction des genres, car il n'est pas juste que l'on parle en chaire comme au théâtre, ni que les personnages tragiques plaident leur cause comme des avocats ; le goût apprend aussi la distinction des publics, et fait sentir quelles choses peuvent ou ne peuvent pas être dites devant un public féminin, quelles doivent être enveloppées, quelles doivent être développées. C'est sur ce point que la cour a imposé des

limites au naturalisme des classiques. Enfin le goût enseigne la distinction des grandes choses et des petites, de celles qui ont beaucoup de valeur ou d'intérêt, de celles qui en ont moins, et de celles qui n'en ont pas. Ce dernier sentiment était parfaitement ignoré des érudits du XVI[e] siècle, et des pédants de la première moitié du XVII[e].

Qu'on parle après cela de la « médiocrité personnelle » de Louis XIV, cela importe peu. Très apte ou non, à l'origine, à juger de littérature, puisqu'il a voulu, dans ce département comme dans tous les autres, régner personnellement, il a dû acquérir là, comme ailleurs, une compétence très supérieure à celle de n'importe lequel de ses sujets. Voilà comment Louis XIV a agi sur la littérature, comment il a concilié le naturalisme et le bon goût, comment il a, pour ainsi parler, rendu à son siècle ce que son siècle lui avait prêté, comment il en a lui-même, dans une large mesure, déterminé l'idéal et comment enfin il a mérité que ce siècle gardât son nom dans l'histoire. Que si d'ailleurs, comme je me suis efforcé de le démontrer, les classiques sont tels surtout pour être nés dans leur temps, puisqu'on ne leur en chicane pas le bénéfice, pourquoi le chicaner à Louis XIV, et pourquoi disputer au grand Roi la part d'influence qui est nécessairement celle du souverain dans un état monarchique, aussitôt qu'il s'intéresse lui-même aux choses de la littérature et de l'art?

CHAPITRE III

LA ROCHEFOUCAULD (1613-1680)

Si par l'époque de la publication des *Maximes* (1665) La Rochefoucauld est du plein siècle de Louis XIV, par sa naissance (1613) et par toute une période tumultueuse de sa vie — de 1635 à 1653 — il appartient à l'âge précédent. Cette situation intermédiaire, ou double, ne laisse pas de donner quelque originalité à sa physionomie littéraire. Tenant à la fois aux précieux et aux classiques, pour être mis au rang des vraiment grands écrivains, il lui manque quelque chose qu'on essayera plus loin de dire. Mais il est le premier qui nous ait donné deux conquêtes que l'on poursuivait en vain depuis la Renaissance : l'observation générale et la netteté du tour. Pour juger à son véritable prix cette manière d'observer, nouvelle alors, qui dégage l'universel de l'individuel, il faut se rappeler les *Essais* de Montaigne, et combien y étaient confondus le moi égoïste de l'auteur et les sentiments communs de l'humanité. Montaigne n'a pas conscience de l'étendue de son observation. La Rochefoucauld, lui, distingue son expérience personnelle des sentiments

généraux, ou plutôt, dans son expérience personnelle, il sait nettement faire la part de l'individuel et celle de l'universel. Quant à la netteté du tour, il l'a découverte ou acquise à tel point, qu'on ne saurait mieux caractériser en lui l'écrivain qu'en disant que son rôle fut pour la prose ce que le rôle de Malherbe fut pour le vers.

C'est à ces points de vue, encore assez élevés en somme, qu'il faut se placer pour l'étudier, et pour être juste envers lui, sans le rabaisser ni le surfaire comme il est habituel.

Passons rapidement sur sa Bibliographie. Nous avons de lui des manuscrits, — pour lesquels je renvoie à l'édition Ad. Régnier ; nous avons des éditions, précieuses parce qu'il les a revues lui-même ; — la quatrième surtout contient des corrections et des additions importantes. La première, édition d'essai, est celle de 1664, des presses des Elzéviers. La première véritable date de 1665 ; puis viennent celles de 1666, 1671, 1678. L'édition de 1693, posthume, publiée par Barbin, est précédée d'un *Avertissement* qui impute à La Rochefoucauld les différences, additions ou corrections nouvelles. L'édition de 1678 a été prise généralement pour base par les éditeurs modernes.

De même il est inutile d'insister longuement sur la biographie de l'auteur, et nous ne retiendrons de ses *Mémoires* que ce qui peut être considéré comme des traits de caractère. La Rochefoucauld nous apparaîtra dès lors comme un grand seigneur, qui doit à sa naissance des habitudes héréditaires d'esprit : une superbe confiance en soi, une façon de penser plus large, et une certaine impertinence, toutes qualités qui contribueront à donner aux *Maximes* ce qu'elles ont d'arrêté dans le

tour, et une certaine hauteur d'homme supérieur aux misères mesquines de la vie des humbles.

De plus La Rochefoucauld est un homme qui a « vécu », je veux dire un homme à bonnes fortunes. On pourrait, comme le remarque bien Sainte-Beuve, donner à chacune des périodes de sa vie le nom d'une femme : Mme de Chevreuse, Mme de Longueville, Mme de Sablé, Mme de Lafayette. Toute sa vie nous le voyons en étroite intimité avec des femmes qui portaient un grand nom, ou qui même en ont laissé un dans l'histoire de la littérature. Il en est devenu un peu fat. Le ton sur lequel il parle de la vertu des femmes est celui d'un don Juan de très haute naissance qui a connu peu de cruelles et est bien aisé de l'apprendre à la postérité. Nous ne lui en ferons pas un reproche; et même nous dirions volontiers que ce qui lui a manqué, c'est d'avoir fait la cour à des Charlottes ou à des Mathurines, comme le don Juan de Molière. Les grandes dames, le grand monde ont restreint le champ d'observation de La Rochefoucauld et les *Maximes* ne sont vraies que de l'élite de la société du XVIIe siècle.

Il a été, encore, un ambitieux; il a désiré d'avoir un rôle politique, de tenir un personnage dans l'État. Mais, dépourvu d'idées politiques assez nettes, il aurait voulu faire quelque chose de grand, sans trop savoir quoi ni comment. Et, dépourvu de caractère, doué au contraire d'une grande facilité de se déprendre, il mélangea très maladroitement l'amour à la politique. Et il gâcha ainsi plusieurs fois sa fortune.

Enfin, et pour toutes ces raisons, il a été de bonne heure dégoûté et désabusé. La vie ne lui a pas tenu ses

promesses, et c'est à elle qu'il s'en est pris de ses propres déconvenues. Il en est résulté une misanthropie, un besoin de médire de l'humanité assez particulier, et que nous comprendrons mieux si nous le comparons au pessimisme de Pascal. Pascal voit le mal avec angoisse, La Rochefoucauld ne souffre pas de le constater. Pascal a conquis lui-même ses idées morales et religieuses, lentement et douloureusement. La Rochefoucauld s'est laissé faire par les hommes et les choses, quitte à s'en venger en leur établissant une réputation médiocre auprès de la postérité.

Tous ces caractères se retrouvent dans les *Maximes* — car nous parlerons peu des *Réflexions diverses*, qui représentent, pour ainsi dire, l'apprentissage de l'écrivain —. On sait comment *les Maximes* ont été faites. Au premier rang de ces belles précieuses qui avaient imité l'exemple de Mme de Rambouillet, se trouvait une femme de naissance et d'esprit comme elle, Mme de Sablé. Fille du maréchal de Souvré, femme du marquis de Sablé, qui était Montmorency, la Parthénie du *Grand Cyrus* joignait à l'attrait de la naissance celui de la coquetterie et de l'art de vivre. Sa cuisine était célèbre. Vers 1654 elle s'était à demi convertie — pour imiter Mme de Longueville, — et s'était retirée à Port-Royal. Elle avait continué d'y recevoir ses amis, et si ce n'est pas là que La Rochefoucauld l'a connue, c'est de là que date leur intimité. Or elle avait la passion des maximes, et son salon rivalisait ainsi avec celui de Mademoiselle, où l'on composait des portraits. En quoi donc consistait ce « jeu de société »? Vraisemblablement, lorsqu'on avait causé de religion, de morale, de politique, d'amour, l'on proposait de clore

le débat, et de résumer la discussion, en quelque sorte, sous une forme portative. Puis, sur ce premier texte, les beaux-esprits raffinaient à leur tour, tâchant de trouver une formule de plus en plus concise et élégante. Après quoi, sans doute, chacun, rentré chez lui, continuait l'effort commencé en commun. Nous avons ainsi des Maximes de M[me] de Sablé, d'autres de l'abbé d'Ailly, d'autres de M. Esprit, celles-ci sur la *fausseté des vertus humaines*.

Celles de La Rochefoucauld, nous l'avons dit, parurent en 1664. Nous ne nous occuperons point du fond du livre, et de ce que l'on a nommé trop respectueusement le « système » de l'auteur. Car a-t-il un système? Il a plutôt des tendances, ou une tendance qui consiste uniquement à jeter du doute sur les mobiles désintéressés, plutôt, en somme, qu'à les nier. Il ne nie aucunement la valeur du devoir, de l'amour de la gloire, de l'honneur; il doute que ces motifs nous fassent souvent agir. Et il ne doute pas par principe, parce que des méditations philosophiques lui auraient révélé que l'homme, en soi, est incapable de désintéressement, ou de véritable vertu; il doute simplement parce que, au cours de sa vie, il a connu beaucoup de médiocres, quelques coquins, et point de héros. Avec lui nous n'avons donc vraiment pas à discuter la morale de l'intérêt, — et nous pouvons nous borner à dire que son moindre défaut est de procéder d'une énumération incomplète et d'une expérience trop étroite.

Son dessein, sinon son système, aide-t-il du moins le dessein d'un Bossuet, ou surtout d'un Pascal, de montrer à l'homme sa faiblesse, et La Rochefoucauld, en allant à

Port-Royal visiter Mme de Sablé a-t-il respiré l'air janséniste? Assurément les *Maximes* donnent de l'homme une image peu flatteuse, mais assurément aussi ce n'est point dans une intention d'édification; et surtout leur auteur combat ou plutôt raille l'amour-propre, et non l'orgueil de l'homme. Pascal et Bossuet disent : l'homme a tort de se confier en soi-même pour son salut, car ses forces sont insuffisantes, et sa confiance aussi n'est qu'orgueil, estime excessive de soi. La Rochefoucauld dit : « l'homme, même lorsqu'il paraît ne pas penser à soi-même, et être désintéressé, n'agit guère qu'en vue de son propre intérêt. — On voit combien les deux « systèmes », ainsi formulés ont entre eux peu de rapports.

A prendre les *Maximes* de La Rochefoucauld au point de vue littéraire et tout en reconnaissant leur supériorité sur celles des autres, je leur trouve moins de qualités et plus de défauts qu'on ne dit. Sans parler des contradictions, qui ne sont jamais une affaire quand il s'agit de vues générales, on peut relever dans le livre un grand nombre de banalités, qui nous fâchent ou nous étonnent. Comment les gens d'esprit qui composaient le « cercle » de Mme de Sablé ont-ils jugé digne d'être enchassées ou ciselées des pensées comme celles-ci :

L'amour-propre est le plus grand de tous les flatteurs (II).

Si nous n'avions point de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaisir à en remarquer dans les autres (XXXI).

Le silence est le parti le plus sûr de celui qui se défie de lui-même (LXXIX).

et plusieurs autres encore (CXXXII, CXXXIV, CLXXIV). Il semble que cela soit trop vrai, non pas pour être dit

dans un discours suivi, si l'occasion l'exige, mais pour être détaché.

Ailleurs certaines Maximes se sentent trop du lieu de leur naissance, elles sont uniquement précieuses :

> La constance en amour est une inconstance perpétuelle qui fait que notre cœur s'attache successivement à toutes les qualités de la personne que nous aimons, donnant tantôt la préférence à l'une, tantôt à l'autre; de sorte que cette constance n'est qu'une inconstance arrêtée et renfermée dans un même sujet (CLXXV).

Et la préciosité tourne quelquefois au pur jeu de mots :

> On perd quelquefois des personnes qu'on regrette plus qu'on est affligé, et d'autres dont on est affligé et qu'on ne regrette guère (CCCLV).

Je rapporte au même chef les pensées si fameuses sur les vertus qui « se perdent dans l'intérêt comme les fleuves dans la mer », la bonne grâce et le bon sens, le soleil et la mort qui ne se peuvent l'un ni l'autre « regarder fixement ». On en a beaucoup trop vanté l'originalité et la profondeur. Notons enfin que la préciosité conduit La Rochefoucauld au galimatias, lorsqu'il s'efforce, par exemple, d'assimiler « l'esprit » et le « jugement » (XCVII).

Ajoutons que La Rochefoucauld ne craint pas assez de se répéter : sur l'amour, par exemple (LXXIV, LXXVI, LXXVII, CXXXVI) et sur la fortune (LIII, LVII, LVIII, LX, CLXV, CDLXX). C'est un des caractères de l'esprit précieux que de marquer les nuances imperceptibles d'une seule et même idée morale, sans que la connaissance de l'homme ait fait un réel progrès.

Il résulte de tout cela que les *Maximes* manquent de variété et d'étendue. L'expérience de La Rochefoucauld, limitée dans le passé par son ignorance, qu'il ne cherche d'ailleurs pas à cacher, l'est encore dans le présent, par les bornes très étroites du monde dans lequel il vit; elle est limitée enfin du côté de l'avenir, par un certain manque de profondeur. La Rochefoucauld ne s'est pas assez replié sur lui-même pour que sa vue pénétrât, au delà de ses contemporains, jusqu'à l'homme de tous les temps.

Mais le plus grave défaut des *Maximes* — défaut dont généralement on accuse le genre plutôt que l'auteur : mais il faut bien reconnaître que dans un genre qui n'a point l'action pour objet, l'auteur est toujours responsable de l'avoir choisi — c'est le manque de transition, de suite, d'ordre, c'est-à-dire tout ce qui prouve le sentiment des rapports des choses et la force de la pensée. Sans doute les pensées discontinues sont plus faciles à manier. Mais la puissance d'un esprit ne se marque-t-elle pas en dominant tout un sujet, en en hiérarchisant et subordonnant en quelque sorte toutes les parties? La Rochefoucauld s'est dispensé de cet effort, comme plus tard La Bruyère.

Que reste-t-il donc du livre, et comment en expliquer le succès? Notons d'abord que le succès ne fut pas aussi considérable qu'on veut bien le dire. Les *Satires* de Boileau et les *Provinciales* eurent un autre tirage que les *Maximes*. Néanmoins ce succès fut réel, et il faut l'expliquer.

Tout d'abord, si les grandes qualités du style manquent à l'ouvrage, il possède, à un très haut degré, celles

qui sont le plus propres à amuser l'imagination et à frapper la mémoire : c'est la vivacité :

Nous avons tous assez de force pour supporter les maux d'autrui (XIX).

— voyez aussi CCCLXVII, CCCLXX —; l'ingéniosité qui non seulement recherche l'effet, mais l'atteint :

Les vices entrent dans la composition des vertus, comme les poisons entrent dans la composition des remèdes. La prudence les assemble et les tempère, et elle s'en sert utilement contre les maux de la vie (CLXXXII).

la netteté, et enfin, parfois une certaine profondeur dans le cynisme bien faite pour plaire aux désabusés, en flattant leurs rancunes contre la vie.

Les mondains et les femmes accueillirent les *Maximes* avec une faveur particulière : c'est que ce petit livre leur présentait la quintessence et la fleur de la littérature précieuse, d'une part, et que d'autre part ils y trouvaient un manuel de « l'honnête homme » sous une forme portative. Il faut ajouter que le nom et les titres de l'auteur ne furent pas étrangers au succès du livre. Le duc de La Rochefoucauld était le premier grand seigneur qui prît la plume pour écrire autre chose que ses Mémoires, et qui possédât quelques-unes des qualités du grand écrivain.

Il ne nous reste plus que quelques mots à ajouter sur la fin de sa vie. Vers 1665 il se sépare quelque peu de Mme de Sablé, qui devient de plus en plus janséniste et qui se lie d'amitié avec Mme de Longueville. Il s'attache à Mme de La Fayette. Je verrais quelque indécence à rechercher de trop près la nature de leurs relations;

mais comme nous n'aurons point occasion de reparler de Mme de La Fayette, disons en passant qu'elle exerça une influence heureuse sur son ami. Grâce à elle, ou à cause d'elle, il adoucit la dureté de quelques-unes de ses *Maximes*. On veut communément que, de son côté, elle ait profité des avis de La Rochefoucauld pour ses trois romans : la *Princesse de Montpensier* (1670), *Zayde* (1670), la *Princesse de Clèves* (1678). Mais cette collaboration constitue une question bien obscure. De même, on ignore quel fut, au juste, le caractère de Mme de La Fayette. Fut-elle « vraie » comme on l'a dit souvent, fut-elle intrigante, comme certaine pièce d'archives semble le prouver? — Quoi qu'il en soit, malgré l'affection de Mme de La Fayette, La Rochefoucauld finit sa vie assez tristement : la goutte lui laissa peu de repos; il perdit sa mère, qu'il aimait d'une très profonde affection; au passage du Rhin son fils fut grièvement blessé, et le comte de Saint-Paul, le fils qu'il avait eu de Mme de Longueville, périt dans cette même affaire; un autre de ses fils fut tué sur le champ de bataille. — Enfin il mourut dans la nuit du 16 au 17 mars 1680, assisté par Bossuet.

Résumons-nous et concluons : ce fut un homme de beaucoup d'esprit, un écrivain ingénieux et habile, un observateur pénétrant et malicieux, un grand seigneur plus misanthrope qu'il n'appartient à son espèce, que le duc de La Rochefoucauld. Ce n'est pas un grand écrivain. Pour l'être, il lui manque en effet trop de choses, la continuité, le souffle, la fécondité. Un grand écrivain écrit beaucoup, — comme Pascal, Bossuet, Voltaire, Rousseau, — ou du moins prouve qu'il est capable de beaucoup écrire — comme Racine ou Montes-

quieu. — La Rochefoucauld, lui, est rare, presque dans tous les sens du mot, rare parce qu'exquis, rare parce qu'original, rare parce que stérile. Un grand écrivain, c'est encore un écrivain qui compose, qui ordonne et qui pense, parce que penser, c'est apercevoir les rapports des choses, envelopper par conséquent beaucoup de choses d'une seule vue, et joindre la faculté de les rendre ou de les reproduire à la capacité de les voir. Si La Rochefoucauld a eu cette capacité, il n'a eu cette faculté que fragmentaire et morcelée. Il est aussi quelque peu étroit, moins que Chamfort ou Rivarol, mais il manque de portée, d'intérêt, d'étendue; il n'a pas enfin le sentiment des ensembles qui font la vie des œuvres d'art.

CHAPITRE IV

MOLIÈRE

I. — Préliminaires et biographie.

« Encore une fois, je le trouve grand ; mais ne puis-je parler en toute liberté sur ses défauts ? » C'est en ces termes que Fénelon dans sa *Lettre à l'Académie française*, — et cinquante ans seulement après la mort de Molière, — croyait devoir déjà s'excuser de ce qu'il allait oser dire de l'auteur de *Tartufe* et du *Misanthrope*. Utile sans doute en ce temps-là, puisque Fénelon la prenait, cette précaution nous est indispensable aujourd'hui. Car, deux siècles tantôt passés ont bien pu nous conquérir toutes les libertés : les nécessaires, les superflues, et même les dangereuses ; ils ne nous ont pas encore donné le droit de penser sur Molière comme nous voudrions, et de le dire comme nous le penserions. Nous pouvons parler librement de Corneille, et nous pouvons traiter Racine avec une franchise qui va souvent jusqu'à l'impertinence. Bien loin de s'indigner, il n'est personne qui songe à s'étonner seulement si l'on critique dans Corneille « l'air d'héroïsme à tout propos », et la « fausse gloire », et « l'emphase du style ». A peine une

voix s'élève-t-elle si l'on accuse Racine d'avoir manqué de « génie dramatique » ou le style d'*Andromaque* et de *Phèdre* de fourmiller d'expressions impropres et d'exemples notoires de « cacologie », selon le mot de je ne sais plus qui. Mais les défauts de Molière ne sont pas des défauts, ce sont des qualités; ce que l'on reprendrait chez tout autre, il est convenu qu'on le doit admirer chez Molière ; le style de Molière, la morale de Molière, la philosophie de Molière n'appartiennent pas à la critique; Molière est en dehors et au-dessus de toute discussion, et comme il n'y a que des pédants enfin pour oser dire qu'en pensant bien, Molière écrit quelquefois mal, il n'y a que des tartufes pour se permettre d'insinuer que le théâtre de Molière n'est pas toujours une école de délicatesse, de mœurs et de vertu. — Boileau, La Bruyère, Bayle, Fénelon, Vauvenargues sont les pédants; les tartufes s'appellent Racine, Bourdaloue, Bossuet et Jean-Jacques Rousseau.

Cette superstition ne s'est pas même bornée à l'œuvre; elle s'est insensiblement étendue jusqu'à l'homme. Les uns ont porté en bague « une dent de Molière »; d'autres vont contempler au Musée de Cluny « la mâchoire de Molière »; celui-ci conserve pieusement, dans une collection de petites horreurs, entre une partie de la moustache d'Henri IV, et « un fragment du linceul de Turenne » un os innommé de Molière. Les « Moliéristes » ont fondé une petite église où le culte se célèbre

D'une assez agréable et gaillarde manière,

en arrosant de Sauterne les filets de sole à la Joinville et et relevant d'un verre de Corton les côtelettes de che-

vreuil à la purée de marrons. On trouve leur menu dans leurs Annales, entre *Deux notes à propos de Tartufe* et un *Compte d'apothicaire au temps de Molière.*

Toute superstition, j'y consens, est respectable, et même je reconnais qu'il y en a de touchantes; à la condition cependant de ne nuire à personne, et moins qu'à tout autre, sans doute, au saint ou au dieu qu'on prétend honorer. Or c'est déjà beaucoup qu'un honnête homme ne puisse pas librement préférer, s'il lui plaît, le style de Racine à celui de Molière. Et c'est assurément trop, que de voir sacrifier à Molière tous ceux d'abord que leur mauvaise fortune mit jadis en conflit avec lui; tous ceux ensuite qui, l'ayant sincèrement admiré, ne l'ont pas admiré sans mesure; et tous ceux enfin qui, pour être grands dans un autre genre et d'une autre manière, ne sont pas moins grands que l'auteur du *Misanthrope.* Mais ce qui est plus et pis que tout le reste, c'est d'en arriver, comme les moliéristes, sous prétexte de moliérisme, à ne plus sentir ou même à ne plus comprendre Molière. Les moliéristes s'inquiètent beaucoup plus de savoir en quelle année Molière donna des représentations à Angoulême ou à Montauban, que de pénétrer le sens et de mesurer la portée de *Tartufe* ou du *Misanthrope*; ils se soucient beaucoup moins de relire *Don Juan* ou *L'Avare*, que de courir d'étude en étude de notaire, pour y chercher, au bas d'un contrat de vente ou d'un acte de mariage, la signature de Molière. Grâce à eux, nous savons que l'on peut voir au numéro 83 de la rue Saint-Denis, à l'angle de la rue des Prêcheurs, un *poteau cornier* qui ressemble à celui qui jadis orna la maison natale de Molière; nous savons que Molière avait trente-huit

fauteuils, à moins que ce ne soit trente-sept, ou peut-être trente-neuf, et aussi deux douzaines et demie de chemises de jour, dont six vieilles, plus dix-huit chemises de nuit ; mais nous n'avons point, en attendant, l'histoire des origines de la comédie de Molière, où l'on trouverait les renseignements qui nous manquent encore sur ce que Molière a vraiment apporté de neuf, d'original, d'unique à la conception de son art. Est-ce là, je le demande, admirer, aimer, honorer Molière? Et de quel air pense-t-on qu'il supportât lui-même d'être ainsi loué?

Car, comme on ne voit pas qu'où l'honneur les conduit,
Les vrais braves soient ceux qui font beaucoup de bruit,
Les bons et vrais dévots, qu'on doit suivre à la trace,
Ne sont pas ceux aussi qui font tant de grimace.

Étudions-le donc, sans partager l'aveugle ferveur des Moliéristes, en considérant, d'abord, sa Biographie, — puis le théâtre comique de 1650 à 1658 — en troisième lieu l'Art de Molière, — puis la philosophie de Molière, — et enfin sa Langue, sa versification et son style [1].

1. Une étude de Molière qui voudrait être absolument complète devrait comporter les divisions suivantes :

I. *Biographie* : famille, éducation, voyage, apprentissage, Molière étant le seul de nos grands écrivains qui ait « vu du pays ».

II. *Le théâtre comique de 1650 à 1658* : Scarron, Th. Corneille, Quinault.

III. *Les débuts de Molière* : l'*Étourdi* : qualités qu'il importe de la comédie italienne; les *Précieuses* : comédie satirique; l'*Écoles des Femmes* : sa philosophie.

IV. *Molière au théâtre, à la ville et à la cour* : ses ennemis et ses amis; son ménage; Molière et le Roi.

V. *L'Art de Molière* : l'invention; le système dramatique; les types.

VI. *La morale de Molière* : d'où il procède (*École des Maris*, *École des Femmes*); où il tend (*Tartufe*, *Don Juan*); à quoi il aboutit (*Misanthrope*, *Femmes Savantes*).

VII. *Le style et la versification.*

VIII. *L'Influence* : sur la direction de l'art dramatique; sur les contemporains; sur certaines idées.

IX. *Le moliérisme et les moliéristes.*

Si je ne consultais que mon goût et les intérêts eux-mêmes du sujet, je passerais beaucoup plus rapidement sur les origines et les années de jeunesse de Molière, car elles n'ont rien en elles-mêmes de particulièrement curieux ou expressif, et les détails n'en importent guère à une intelligence plus approfondie de son œuvre. Mais sa famille, son éducation, l'histoire de ses pérégrinations à travers la province ont fait l'objet de tant de travaux qu'il faut bien en connaître au moins les plus considérables, et les résultats de ces recherches.

La biographie de Molière ne laissait pas d'intéresser ses contemporains, comme en témoigne le pamphlet *La fameuse comédienne*, — réédité de nos jours, — auquel nous ne nous arrêterons pas, car il n'est qu'un tissu d'allégations calomnieuses et de scandales de coulisses. *La vie de M. de Molière* publiée en 1705 par Grimarest ne fait pas plus autorité. La *Notice* que La Grange plaça en 1682 à la tête de son édition des œuvres de Molière, nous est infiniment plus précieuse, en ce qui concerne les pérégrinations en province et les dates surtout des représentations. Plus tard, en 1821, le laborieux mais naïf Beffara s'avise d'employer à l'éclaircissement de la biographie de Molière les mêmes moyens dont on se sert pour établir les droits des familles, et compulse les registres des paroisses, refait un état civil à Molière, aux compagnons de ses épreuves et de ses travaux. En 1848, Bazin emploie pour la première fois à cette question d'histoire littéraire, cette méthode ingénieuse, féconde, riche en surprises, de contrôle et de vérification par les faits de l'histoire générale; M. Soulié, en 1863, a eu le mérite de faire faire un troisième pas à

l'histoire critique de la vie de Molière, en soumettant le grand comique aux dépendances de la « race » du « milieu », du « moment ». Parmi les autres que nous pourrions citer, les travaux de J. Loiseleur (1877) et de L. Moland (1885) nous suffiront.

Sur la famille, la naissance, les premières œuvres et l'éducation de Molière, la lumière est à peu près faite, et c'est à peine si quelques détails, de mince importance au fond, nous échappent. Nous ne savons pas si, comme le voulait un commentateur de l'avant-dernier siècle, les Pocquelin descendaient d'un noble écossais; ou plutôt cette généalogie fabuleuse, qu'on ne peut étayer d'aucune preuve, ressemble fort à la généalogie des Colbert. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que Jean Pocquelin, père de Molière, était de bonne, vieille et riche bourgeoisie. Tapissier de son métier, il acquit en 1631, de Nicolas Pocquelin, son aîné, une charge dans la maison du roi : les actes le qualifient de « maître tapissier et tapissier ordinaire de la maison du roi », ou de « tapissier et valet de chambre ordinaire du roi »; j'ignore si ces variantes sont de pure forme, ou si par hasard elles indiqueraient quelque diversité de fonctions. Quoi qu'il en soit, les biographes insistent avec raison sur l'importance relative d'une charge qui passa, comme on sait, à Molière, et qui conférait, sinon la noblesse avec le titre d'écuyer, comme on l'a dit sans en donner de preuves qui soient sûres, tout au moins le privilège, alors tant envié, des approches du prince. En effet, ce pouvait être vraiment une manière de personnage qu'un valet de chambre du roi, dans un temps où des gens de race, des gens de qualité, n'hésitaient pas, pour prendre pied à

la cour, à payer chèrement telle charge de bas officier, comme de « piqueur du vol pour corneille », ou de « garçon de lévrier ». Il était donc naturel que l'on vécût largement dans cette « maison des Cinges », qui porte désormais la plaque commémorative de la naissance de Molière. On en peut d'ailleurs juger par un seul détail de l'inventaire qui fut dressé lors du décès de la mère de Molière : la seule prisée des « bagues, joyaux et vaisselle d'argent » n'y monte pas à moins de deux mille et quelque trois cents livres, qui feraient environ 12 000 ou 15 000 francs d'aujourd'hui. C'était une aisance bourgeoise, presque voisine du luxe, un luxe discret, commode et solide. La chambre à coucher, tendue tout entière de tapisserie *façon de Rouen*, était garnie de beaux et bons meubles, comme il convient à la chambre d'un tapissier, ornée de tableaux et d'un *miroir de glace de Venise*; nous avons là, comme sauvée de la destruction et réduite en quelques traits, une image de la vie réglée, saine et facile d'il y a deux siècles passés.

Ainsi Molière est donc non seulement parisien, mais bourgeois de Paris, et l'on doit le rapprocher non pas de Rutebeuf ou de Villon, pauvres hères, mais bien de Boileau, de Voltaire, ou de Regnard. Bazin a dit : « Il y a de Louis XIV deux créations du même temps et du même genre : Colbert et Molière ». Ce mot est très juste. Non pas assurément si on l'entend en ce sens, que l'influence personnelle de Louis XIV a formé le talent de Molière ; mais Bazin a voulu dire, et a eu raison de dire, que, de même que Louis XIV fut sensible à l'esprit bourgeois de Colbert, de même il n'a pas été fâché d'avoir dans le bourgeois Molière un complice contre les

marquis. Nous retrouverons l'empreinte de cette origine bourgeoise et parisienne dans certaines vulgarités de la morale de Molière, et dans certaines familiarités de son style.

C'est donc au sein de l'abondance que naquit Molière, probablement dans les premiers jours de janvier 1622. La Comédie Française célèbre l'anniversaire de son illustre ancêtre à la date précise du 15; toutefois ce n'est là que la date du baptême, et il reste possible que Molière fût né quelques jours auparavant. L'année doit être considérée comme certaine, ou à peu près, l'acte de mariage de Jean Pocquelin et de Marie Cressé portant la date du 27 avril 1621. L'enfant perdit sa mère de bonne heure, en 1633; il n'avait que dix ans; quelques endroits de son théâtre, où la franchise toute nue de l'expression et la liberté très crue de la plaisanterie blessent encore les oreilles délicates, trahissent peut-être ce défaut d'éducation maternelle. Son père se remaria; mais rien ne nous autorise à croire que sous la férule d'une belle-mère, l'enfance de Molière ait été si malheureuse et si durement traitée qu'il en ait gardé dans le cœur une impérissable rancune, et que, quarante ans plus tard, ce soit la seconde femme du maître tapissier, Catherine Fleurette, qu'il ait représentée sous les traits odieux de la Béline du *Malade imaginaire*. On pourra cesser aussi de s'apitoyer, comme le font bénévolement quelques moliéristes, sur le sort de cet enfant de génie condamné par un père barbare à l'apprentissage du métier de tapissier, car enfin, ce n'est que l'événement qui déclare le génie, et la longueur du temps qui le consacre; et le digne Pocquelin n'est pas excusable seulement, il est louable d'avoir voulu

mettre son fils en état d'exercer un métier lucratif et de tenir un jour une charge honorable. Après tout, s'il est vrai que Molière ait commencé ses humanités assez tard, il les fit du moins complètes et solides, au collège de Clermont, où il demeura jusqu'en 1641. Au sortir du collège il se lia avec Chapelle. Quant au prince de Conti, plus jeune que lui de huit ans environ, si l'on admet qu'ils se rencontrèrent sur les bancs des mêmes classes, c'est tout; et supposer que de cette rencontre, d'ailleurs douteuse, entre le fils du tapissier Pocquelin et l'un de ceux que La Bruyère appelait les *enfants des Dieux*, il ait pu naître, non pas même un semblant d'amitié, mais une ombre de camaraderie, ce serait, je crois, méconnaître singulièrement les distances.

Une tradition ajoute aux études du collège de Clermont les leçons de Gassendi. Est-elle authentique? C'est ce qu'on ne peut affirmer; mais c'est aussi ce qu'on ne peut nier, et elle a l'avantage en tout cas de nous rappeler une autre des origines, je ne dis pas du génie, mais de la disposition d'esprit de Molière : son caractère de bourgeois libertin et indépendant.

Au sortir du collège fit-il son droit ou sa théologie? On n'a de ses prétendues études théologiques d'autre témoignage qu'un mot, un seul mot de Tallemant des Réaux, et l'on sait s'il s'en faut que la parole de ce nouvelliste à la main du XVIIe siècle puisse passer pour une autorité. Quant à ses études de droit, Molière les termina-t-il? Prit-il son titre d'avocat? Rien ne le prouve.

Aussi bien, ces études de droit, qu'il faudrait faire tomber vers 1642, auraient-elles eu fort à souffrir des distractions de Molière. Non seulement il fréquente les

théâtres en compagnie de Cyrano de Bergerac; non seulement il ébauche sa liaison avec Madeleine Béjart, mais encore, du mois d'avril au mois de juillet 1642, il est vraisemblable qu'en qualité de survivancier de la charge de tapissier valet de chambre, il a suivi le roi Louis XIII dans ce fameux voyage de Narbonne qui devait coûter la vie à Cinq-Mars et à de Thou. Il visita donc pour la première fois ces contrées du Midi, ce même Languedoc où ses courses nomades le ramenèrent plus tard comme vers un séjour de prédilection; et il ne revint à Paris que dans les derniers jours de 1642.

C'est à peu près vers ce temps qu'il dut préparer sa première entreprise dramatique, et commencer à rêver de son « illustre » théâtre. Sa liaison avec Madeleine Béjart dut être pour beaucoup dans le choix de cette vocation. Sur la nature de cette liaison je ne dirais rien, si les moliéristes n'avaient été jusqu'à la croire toute platonique. Lorsque l'on considère qu'à dix-huit ans Madeleine — qui faisait probablement partie de la troupe du Marais — avait économisé cinq ou six milles livres; qu'elle était fille d'une mère qui n'avait pas mis ou ne devait pas mettre au monde moins d'une douzaine d'enfants, et d'un pauvre huissier à la table de marbre, on est assez renseigné sur les origines de son pécule, et sur le sort de sa vertu! Ce qui est admirable, c'est que, comme elle était alors la maîtresse du comte de Modène, les moliéristes ont prétendu qu'elle ne pouvait pas avoir été celle de Molière lui-même. Avec Molière donc très chastement elle courut la province!

La vie publique de Molière commence. Son père, bien loin de contrecarrer sa vocation, lui fait une avance

d'hoirie de 630 livres ; et Marie Hervé, mère des Béjart, cautionne le bail du jeu de paume dit *des métayers*, où la troupe de l'*Illustre Théâtre* va dresser la scène de ses premières représentations.

Le succès fut loin de répondre au titre présomptueux que la troupe s'était donné. Peut-être la vogue des comédiens italiens, qui commencèrent de jouer en cette même année 1644, nuisit-elle à Molière et à ses amis. Le 20 décembre, ayant résolu d'aller tenter le sort sur l'autre rive de la Seine, ils font marché pour l'appropriation d'un autre jeu de paume, dit de la *Croix-Noire*, où d'ailleurs ils ne réussissent guère davantage, puisque, le 2 août 1645, nous voyons leur chef écroué au Châtelet. Je ne mentionne que pour mémoire un court passage de la troupe sur une troisième scène, au jeu de paume de la *Croix-Blanche* (1646) : c'était à l'endroit de la rue de Bucy où l'on peut voir encore un assez profond retrait de l'alignement.

Molière n'a pas pu réussir à Paris : il se décide à parcourir la province, et formant avec les débris de l'*Illustre Théâtre* une troupe nouvelle, grossie de quelques recrues, il part pour cette longue odyssée qui va le retenir douze ans loin de Paris. Le profit qu'il en devait tirer, nul ne l'ignore : dans aucune littérature peut-être on ne trouverait un autre exemple d'une éducation puisée plus directement à l'école de la vie réelle.

Hic mores hominum multorum vidit et urbes.

Les mœurs étaient alors très diverses, de province à province, et les ridicules, par conséquent, étaient plus

apparents; ils devaient être particulièrement frappants, surtout, lorsqu'on les rencontrait, comme Molière dut le faire, chez les magistrats de petites villes qui refusaient ou accordaient l'autorisation de donner la comédie, qu'il fallait flatter, puisque la vie matérielle et le succès de la troupe dépendaient de leur bon plaisir. Ne serait-ce pas en des expériences de ce genre qu'il faudrait chercher une des causes profondes de la misanthropie attribuée à Molière ?

Avant de le suivre dans ses pérégrinations, faisons encore une remarque : acteur pendant trente ans, on sait que Molière l'a été, mais on n'a pas tiré de ce fait les conséquences qu'il comporte. Par là s'explique la fréquence de ses emprunts — sa mémoire étant chargée des œuvres d'autrui, — sa facilité à écrire, et à rimer, et la nature de ses « ficelles ». Il a vu, il voit chaque soir quels moyens de faire rire sont irrésistibles, et quels sont d'un effet médiocre. Il y aurait bien des recherches à faire en ce sens, que je me contente d'indiquer.

N'essayons pas de le suivre partout : nous perdrions plusieurs fois sa trace. Classons plutôt ses étapes en étapes certaines, étapes moins certaines, étapes peu probables.

1° C'est à Nantes que nous rencontrons pour la première fois des actes authentiques, de vraies preuves, des mentions sur les registres municipaux. Le 24 avril 1848, « le sieur Molière, l'un des comédiens de la troupe du sieur Dufresne... supplie très humblement messieurs [les échevins] leur permettre de monter sur le théâtre pour représenter leurs comédies ». En mai 1649, la troupe contribue de sa part aux fêtes données à Toulouse pour

l'entrée du lieutenant général du roi dans la ville. Le 10 janvier 1650, Molière tenait un enfant sur les fonts à Narbonne. Le 15 février 1650, nous retrouvons la troupe à Agen. Le *Journal des Consuls* porte cette fois que « le sieur Dufresne est venu... nous rendre ses devoirs et *nous dire* qu'ils étaient en cette ville par l'ordre de Monseigneur le gouverneur ». Les comédiens ne demandent plus « très humblement », ils avertissent. Le gouverneur de la Guyenne est alors Bernard de Nogaret, second duc d'Epernon. Évidemment, à la distance des 70 ou 80 lieues qui sépare Agen de Narbonne, s'il appelle à lui la troupe de Molière, on peut admettre qu'il la connaît. Le déplacement est coûteux, la guerre civile est partout; si Molière et ses compagnons cependant n'hésitent pas, ou même s'ils s'empressent, évidemment aussi c'est qu'ils obéissent à l'appel d'un ancien protecteur. — En 1652, une lettre de d'Assouci nous permet d'établir un séjour de Molière à Carcassonne. La même année sans doute il est à Lyon, puisqu'il y signe, en février, au mariage de René Berthelot, dit du Parc, avec Marquise Thérèse de Gorla. Ici les documents deviennent plus nombreux. Molière se fixe; et Lyon est désormais le quartier général où la troupe, après chaque campagne, viendra chercher le repos et retrouver les applaudissements, l'accueil ami du public familier.

C'est à Lyon, comme on sait, que Molière subit pour la première fois l'influence italienne. C'est à Lyon qu'il trouve, encore vivant, le souvenir de Nicolo Barbieri, dit Beltrame, l'auteur de l'*Inavertito*; c'est à Lyon, que sur le modèle de l'*Emilia* et de l'*Inavertito*, Molière compose et fait représenter l'*Étourdi*. Les érudits ne s'accordent

pas sur la date précise de cette représentation. Quoi qu'il en soit, il est très certain que l'*Étourdi* a été joué à Lyon pour la première fois.

Au mois d'août 1653, la troupe est à Pézenas. Armand de Bourbon, prince de Conti, frondeur lassé, frondeur réconcilié, suivi d'une petite cour en liesse, vient d'arriver en Languedoc, et de s'établir, près de Pézenas, dans sa maison de la Grange-aux-Prés. Sur un désir qu'exprime M[me] de Calvimont, sa maîtresse, Dianel de Cosnac, gentilhomme de la Chambre, appelle au château la troupe de Molière. Mais Molière arrive trop tard; la place est déjà prise par un certain Cormier, et, n'était l'insistance de Cosnac, qui veut dégager sa parole, on n'admettrait même pas la troupe à l'honneur de jouer devant le prince... Cette anecdocte, que nous connaissons par les *Mémoires* de Cosnac, montre du moins la fausseté de la légende que nous avons rappelée plus haut, et selon laquelle on fait remonter la bienveillance dont le prince honora Molière au souvenir de leur camaraderie du collège de Clermont. — La troupe reçut pension d'Armand de Bourbon, et l'on s'intitula désormais « comédiens du Prince de Conti ».

Quand le prince quitta la Grange, les comédiens retournèrent à Lyon, dans les premiers jours de 1654, et c'est à Lyon qu'ils passèrent la plus grande partie de cette année. Nous avons l'acte de baptême d'un enfant de M[lle] du Parc, il est daté du 8 mars 1654. Elle est désignée comme marraine dans un autre acte de baptême, daté du 3 novembre de la même année. Ces deux dates nous mènent jusqu'à l'époque probable où Molière part de Lyon pour le service des États de Languedoc, dont

la session s'ouvrit, précisément sous la présidence du prince de Conti, le 7 décembre 1654, à Montpellier. Il serait bien possible que ce fût là, sur cette terre classique de la médecine, que Molière eût pressenti pour la première fois quelle riche, féconde, inépuisable matière les médecins et les apothicaires fourniraient un jour à sa raillerie. — La troupe demeure là près de cinq ou six mois. La campagne y fut bonne. A la fin de la session, nous savons que le prince de Conti fit donner à Molière une assignation de 5 000 livres sur le fonds des étapes de la province. Dès cette époque, la troupe n'était pas seulement à l'abri du besoin : elle était riche. Nous pourrions d'ailleurs invoquer par surcroît le témoignage de Charles Coypeau d'Assoucy, l'*Empereur du Burlesque*, qui dans le lamentable récit de ses aventures a consigné le souvenir ému de la grasse hospitalité qu'il trouva pendant près d'une année sous le toit volant et à la table de « Molière et de MM. les Béjart ». Il rencontra les comédiens à Lyon, en avril 1655; il les suivit à Avignon, puis à Pézenas, où ils se transportèrent pour une seconde session des États (1655-56). — Ils y séjournèrent du mois de novembre au mois de février; — d'Assoucy ne quitta ces honnêtes gens, « si dignes de représenter dans le monde les personnages des princes qu'ils représentent tous les jours sur le théâtre », qu'au mois d'avril ou de mai 1656, lors de leur arrivée à Narbonne.

De Narbonne, pour une troisième tenue des États, on se rendit à Béziers. Molière y donna, soit au mois de novembre, soit au mois de décembre 1656, la première représentation du *Dépit amoureux*. Cette fois, les États

montrèrent moins de générosité. Les billets mêmes que Molière avait adressés gratuitement aux députés lui furent assez insolemment retournés, avec « défense expresse à Messieurs du bureau des comptes de, directement ou indirectement, accorder aucune somme aux comédiens ». Le prince de Conti n'était plus là...

A la fin de 1657, Molière est à Avignon, où il connaît Mignard, qui revient d'Italie, puis la troupe passa le carnaval de 1658 à Grenoble ; de là, quittant enfin le midi de la France, pour venir chercher bientôt à Paris la consécration de la gloire qu'elle s'était acquise dans les provinces, elle se rendit à Rouen, — qui jadis avait été la scène des premiers essais de l'*Illustre Théâtre* — en attendant que la salle des *Métayers* fût prête. Quinze années entières s'étaient écoulées depuis lors. Des amis de Molière persuadent à Monsieur, frère du roi, de prendre la troupe sous sa protection. Il y consent, lui permet de porter son nom, lui promet une pension qu'il ne paiera jamais, et le vingt-quatrième jour d'octobre 1658, après tout un été de démarches et de négociations, « cette troupe commença de paraître devant Leurs Majestés et toute la cour sur un théâtre que le roi avait fait dresser dans la salle des gardes du vieux Louvre ».

2° Les étapes moins certaines sont Albi, Fontenai-le-Comte, Limoges, Bordeaux. Les archives communales d'Albi contiennent la mention d'une somme payée, le 24 octobre 1647, à la troupe des comédiens de M. le duc d'Épernon, dont la quittance est signée des noms de Charles Dufresne, René Berthelot, et Pierre Réveillon. Nous connaissons ces noms : ils ont effecti-

vement tous les trois figuré dans la troupe de Molière. Mais Molière, en 1647, faisait-il partie de leur troupe : c'est là le point. — A Fontenai-le-Comte, c'est un acte de procureur qui nous révèle la présence des comédiens. Un sieur Dufresne présente requête au lieutenant particulier de la ville, le 9 juin 1648, pour être mis en possession d'un jeu de paume loué par les comédiens, qu'on tardait à leur livrer.

Quant au passage à Limoges, si c'est une légende, j'aurais peine à l'abandonner. La tradition raconte que Molière accueilli, dans *Héraclius* peut-être, ou dans une tragédie de sa façon, par les huées et les sifflets du public limousin, en aurait conservé cette joyeuse rancune qui, plus tard, lui souffla *M. de Pourceaugnac*. Et n'est-il pas vrai que Petit Jean, « ce traiteur qui fait si bonne chère », et le cimetière des Arènes, « ce lieu où l'on se promène », et l'église Saint-Étienne, ont tout l'air d'être pour lui de vieilles connaissances et des appellations familières? La cathédrale de Limoges est mise précisément sous l'invocation de saint Étienne; une rue de la ville porte encore, je crois, le nom de faubourg des Arènes. Et ajoutez enfin qu'y ayant deux autres comédies de Molière : *Georges Dandin* et la *Comtesse d'Escarbagas* dont la scène est en province, ni dans l'une ni dans l'autre les noms ne sont ainsi spécifiés, comme ils le sont dans *M. de Pourceaugnac*.

Le séjour à Bordeaux, en 1648, semble prouvé par celui d'Agen en 1650. Nous avons remarqué qu'à cette dernière date le duc d'Épernon, gouverneur de Guyenne, paraît connaître depuis quelque temps la troupe de Molière. Or les Bordelais ont commencé à se soulever

contre le duc à la fin de 1648. Il faut donc placer avant ce moment-là la première rencontre de Molière et du gouverneur.

3° Voici enfin les étapes peu probables : Le Mans, en 1648, Vienne, en 1641, Nîmes, en 1657. On ne doit pas s'arrêter à cette ingénieuse hypothèse qui, sous prétexte que Scarron, dans son *Roman Comique*, a dépeint une troupe de campagne, veut que cette troupe, à tout prix, soit celle de Molière, et que Molière ait passé par Le Mans. Comme le *Roman comique* ne laisse pas d'être amusant, l'hypothèse a fait fortune : Dufresne donc, le chef nominal de la troupe, s'avançant « courbé sous le poids d'une basse de viole », Madeleine Béjart faisant son entrée dans les villes « juchée comme une poule sur le haut du bagage », et Molière qui l'escorte « avec un grand fusil sur l'épaule et chaussé de brodequins à l'antique », tous ces traits, et d'autres encore, ce tableau de la troupe et du grand homme en débraillé, traversant allègrement les années d'épreuves et de misères, ne pouvait manquer de séduire les imaginations. Seulement si Molière a passé par Le Mans, ce ne pourrait être, au plus tôt, qu'en 1646, et Scarron, à cette date, avait quitté la ville depuis déjà dix ans.

Pour Angoulême, on veut qu'il y soit allé en quittant Fontenay-le-Comte. Aux environs d'Angoulême en ce temps-là, vivait une dame Sarah de Peyrusse, fille du comte d'Escars et femme du comte de Baignac. Voilà, nous dit-on, d'où Molière a tiré ce nom d'Escarbagnas qu'un seul petit acte a depuis immortalisé. Molière a donc passé par Angoulême. L'induction me semble bien hasardeuse !

Nous ne dirons rien du passage à Vienne en 1641, car il était bien impossible à cette date que Molière fût à Vienne en qualité de comédien. Enfin les pièces dont on s'autorise pour établir un séjour à Nîmes ne sont aucunement probantes.

La vie de Molière, à partir de sa rentrée à Paris, ou du moins l'histoire de ses ouvrages et de cette incomparable succession de chefs-d'œuvre qu'il donne jusqu'à trois dans la même année, l'accueil que leur fit le public, sont choses bien connues. Ce qui l'est malheureusement presque aussi bien, c'est l'histoire de son mariage. Le 29 février 1662, Molière épousa Armande Béjard, *sœur* de Madeleine, disent les actes authentiques, *fille* de Madeleine, disaient plusieurs contemporains, et prétendent quelques érudits. En vérité, ne vaut-il pas mieux, si Molière s'est trouvé mêlé à de semblables misères et de pareilles hontes, lui en épargner la mémoire? On se révolte, et l'on a raison, à la seule pensée que Molière ait épousé une Armande qui risquait d'être sa propre fille; mais, hélas, quand il n'aurait épousé que la fille de sa vieille maîtresse, en dépit de la mère, après neuf mois de résistance, et dotée des économies de Madeleine, dont il recueillit plus tard la succession tout entière, le malheureux grand homme en serait-il plus excusable?

Croit-on qu'il soit bien utile encore de forcer le secret du ménage de Molière, et de relever le nom des amants d'Armande Béjart? Au moins couvre-t-on ici l'indiscrétion d'un semblant de prétexte : Molière, nous dit-on, s'est mis lui-même en scène, avec ses acteurs : « Dans ses pièces il a joué tout le monde, — écrit Lagrange

dans sa *Notice*, — puisqu'il s'y est joué le premier en plusieurs endroits sur les affaires de sa famille et qui regardaient ce qui se passait dans son domestique. » Pourtant, en dépit de Lagrange, il ne faut pas aller trop loin. On cite souvent telle scène du *Misanthrope*, entre Alceste et Célimène; mais on semble trop oublier que ces mêmes vers et ces mêmes couplets *où la passion parle toute pure*, Molière les a sauvés, *totidem verbis*, du naufrage de *Don Garcie de Navarre* qui fut représenté pour la première fois le 4 février 1661, c'est-à-dire un an avant le mariage de Molière.

D'ailleurs, et malgré quelques tentatives de réhabilitation, il est certain que Mlle Molière ne fut pas une Lucrèce. Nicolas de Trallage avait dressé quelque part une liste des acteurs qui *vivaient bien*, et une liste de ceux qui *vivaient mal*. La veuve de Molière y est, mais sur la seconde, et peu s'en faut qu'elle n'arrive au premier rang. Elle eut donc certainement des torts : mais on doit dire aussi que dans cette maison facile où Madeleine Béjart continuait de gouverner la dépense et de régler l'ordinaire, sous ce toit où Mlle de Brie habitait, dont l'humeur accommodante et l'affection banale, mais toujours fidèle, étaient depuis tantôt quinze ou vingt ans en possession de consoler le maître du logis, dans ce ménage enfin où le mari, s'il apportait la gloire, — une gloire à cette époque encore vivement contestée, ne l'oublions pas, — apportait aussi ses quarante ans sonnés, les préoccupations irritantes, les impatiences nerveuses, renouvelées tous les jours, de son triple métier d'acteur, de directeur d'une troupe difficile à conduire, et d'auteur; il n'est pas étonnant qu'une

femme jeune, aimable, coquette, mais de petit jugement, si l'on veut, et d'humeur indépendante, ait mal supporté des froissements d'amour-propre, et les exigences d'une affection plus passionnée que raisonnée sans doute, plus ardente que tendre et protectrice, et, pour tout dire, très probablement mêlée d'un peu de ce mépris de l'homme pour la femme qui l'attire et le retient malgré lui.

En tout cas, de quelque côté que soit la première faute, Molière a souffert, et profondément souffert de ce mariage. Armande, inconsciemment ou de propos délibéré, n'en a pas moins été, dix ans durant, l'instrument de son supplice, et, dans un corps épuisé, nous ne saurions douter que les ravages du désespoir et de la jalousie aient abrégé la vie de Molière. Ne le plaignons pas trop cependant : qui sait si la « prude Arsinoé », qui sait si la « sincère Eliante » eussent mieux fait son affaire? et si, plus heureux, dans un ménage plus calme, il eût enfoncé dans certains caractères aussi avant qu'il l'a fait? Combien de Térence à qui peut-être il n'a manqué pour devenir des Plaute que d'avoir tourné la meule! et combien de Regnard, qui viennent si loin derrière Molière, en eussent approché plus près, si la vie avait eu pour eux tout ce qu'elle eut pour le maître de déboires humiliants, et de désillusions amères?

On sait comment mourut Molière, et quelles difficultés sa veuve eut à vaincre pour le faire enterrer : ici encore, la légende et l'histoire sont mêlées et confondues; il est bon de les séparer. Ce sont toujours à ce propos les dures, les impitoyables paroles de Bossuet qui nous reviennent en mémoire, comme si Bossuet les eût pro-

férées au lendemain même de la mort de Molière. Mais on ne fait pas attention que Bossuet parlait en 1694 et que Molière était mort en 1673. Or en 1673, le divorce de l'église et du théâtre n'était nullement consommé. Molière figure quantité de fois comme parrain sur des actes de baptême. Les comédiens italiens semblent avoir allié sans difficulté les pratiques d'une dévotion très scrupuleuse à l'exercice de leur profession Molière lui-même avait un confesseur attitré, et il faisait ses pâques. En 1672, un an jour pour jour avant Molière, Madeleine Béjart étant morte, la cérémonie de son enterrement ne souleva pas la moindre difficulté, et elle est qualifiée dans l'acte d'inhumation de « comédienne ordinaire du roi ». Tenons donc pour assuré que si la mort de Molière, mort soudaine et précipitée, ne l'eût pas empêché de faire sa paix avec l'église et de recevoir les sacrements, la cérémonie de ses funérailles se fût accomplie sans protestation de la part du clergé. Tout au plus est-il permis de dire que les prêtres de saint-Eustache, qui, depuis un siècle et plus, se plaignaient des comédiens de l'hôtel de Bourgogne, leurs voisins, saisirent plus volontiers que les prêtres d'une autre paroisse le prétexte qui s'offrait de leur témoigner leur hostilité. Mais il ne saurait pas être question de *Tartufe*, ni de la cabale, encore moins d'une espèce d'émeute préparée par les meneurs du parti dévôt. Et quant à cette scène que Grimarest essaye de décrire : — le populaire attroupé devant la maison de Molière, la femme de Molière épouvantée du murmure menaçant de cette « foule incroyable » et jetant par la fenêtre l'argent à pleines poignées, — certainement il ne nous déplairait pas qu'une fois de plus le peuple eût

prouvé ce merveilleux instinct qu'il a pour méconnaître les siens, ceux qui l'ont aimé le plus sincèrement, et qu'il eût outragé le cercueil de Molière comme dix ans plus tard, par exemple, il outragera le convoi de Colbert; mais il existe un texte précis. « Le corps, dit un témoin oculaire, pris rue Richelieu, devant l'hôtel de Crussol, a été porté au cimetière saint-Joseph et enterré au pied de la croix. Il y avait grande foule de peuple, et l'on a fait distribution aux pauvres qui s'y sont trouvés de 1 000 à 1 200 livres, à chacun cinq sols. »

II. — Le théatre comique de 1650 a 1658.

Dans une étude un peu complète il y aurait lieu de parler de l'organisation matérielle du théâtre à cette date. Contentons-nous ici de noter un point de quelque importance. C'est de cette époque que date l'envahissement de la scène par les vicomtes et les marquis, conséquemment le rétrécissement de la scène, et par suite l'obligation d'observer plus strictement encore les règles de l'unité de temps et surtout de l'unité de lieu.

Si de la forme de la comédie nous passons au fond, voici ce que nous remarquons d'abord. Presque personne n'a suivi la voie tracée par les premières comédies de Corneille : la *Veuve*, la *Galerie du Palais*, la *Place Royale*, qui pouvaient mener à la comédie de mœurs. Sans doute aux imaginations très compliquées d'alors elles parurent trop simples, d'un comique trop tempéré, et, en somme, peu amusant. Toujours est-il que Corneille lui-même n'avait pas persévéré, et que dans son

Menteur c'était un autre genre qu'il avait abordé. Est-ce là une comédie de caractères? Je ne le crois pas, et d'autant moins que je vois très bien d'où est venue la confusion qu'on a faite quelquefois en la croyant telle : c'est du titre lui-même de la pièce. Mais on peut discuter ici si c'est un caractère que d'être menteur, et si Corneille a voulu en tracer un. Un caractère en littérature, c'est, comme en histoire naturelle, un caractère essentiel, une disposition fondamentale d'où toutes les autres dépendent, et selon les variations de laquelle elles se modifient. Ainsi c'est un caractère que d'être avare ou hypocrite, parce que ces passions marquent d'une façon originale l'homme qui en est atteint : un avare ne mange pas, n'aime pas, n'agit pas comme un prodigue. Mais le besoin de mentir, même poussé au degré suprême, ne modifie pas tout l'être. Et d'ailleurs quel vice le Dorante de Corneille possède-t-il, dont on puisse dire qu'il est une conséquence ou un contre-coup de son vice principal? En dépit de son titre, *le Menteur* n'est pas une comédie de caractères.

Il est une autre pièce à laquelle je donnerais plutôt ce nom, et dont Molière a usé dans *les Précieuses* et dans *les Femmes savantes* : c'est *les Visionnaires*, de Desmarets de Saint-Sorlin, qui fut jouée en 1640. On peut, à la rigueur, en juger par la liste des personnages. La voici : Artabaze, capitan, — Amidor, personnage extravagant, — Filidan, amoureux en idée, — Phalante, riche imaginaire, — Mélisse, amoureuse d'Alexandre le Grand, — Hespérie, qui croit que chacun l'aime, — Sestiane, amoureux de la comédie. — La scène II de l'acte II, entre Hespérie et Mélisse, a donné sans doute à Molière l'idée de ses scènes entre Henriette, Armande et Bélise.

Nous n'insisterons pas sur cette pièce, qui est une exception dans l'œuvre de Desmarets. Il n'a pas eu conscience de ce qui a fait quelque temps son succès ; et d'ailleurs la pièce a été bien vite oubliée : on n'en a pas senti la nouveauté.

Laissons donc à part *le Menteur* et *les Visionnaires*. Ces deux exceptions faites, les comédies de cette époque se distinguent, je veux dire se ressemblent toutes par trois caractères.

Elles ne sont pas nationales ; presque toutes viennent d'Espagne ; ou bien, quand elles ne sont pas traduites ou imitées d'un modèle espagnol, l'auteur transporte la scène au delà des Pyrénées.

Elles sont romanesques ; aucune n'est fondée sur l'observation de la vie ; ce sont des aventures sans justification : rien de creusé, rien de réel, rien de satirique exception faite peut-être pour le *Pédant joué*.

Elles sont burlesques : les moyens dont elles disposent pour faire rire sont la parodie et la grossièreté. En vérité, vers 1655, les « honnêtes gens » n'étaient pas exigeants, ni scrupuleux, sur la qualité des plaisanteries qu'on leur offrait !

C'est de quoi nous pouvons nous convaincre, en examinant quelques-unes de ces pièces. Parmi d'autres, plus ou moins intéressantes, j'en choisis trois, comme assez caractéristiques du genre et de leurs auteurs : *don Bertrand de Cigarral* (1650), de Thomas Corneille ; *don Japhet d'Arménie* (1653), de Scarron, et *l'Amant indiscret*, de Quinault (1654). Nous avons parlé de Scarron et nous parlerons dans la suite de Quinault. Disons donc d'abord quelques mots de Thomas Corneille.

Né en 1625, et mort en 1709, le cadet des Corneille fut d'une fécondité plus rare encore que son aîné. Il a laissé, tant en tragédies ou tragi-comédies qu'en comédies, trente-sept pièces de théâtre. En outre, il a composé un traité d'*Observations sur la langue française*, destiné à compléter Vaugelas; un *Dictionnaire des Arts*; un *Dictionnaire de Géographie*, sans parler d'une traduction en vers des quinze livres des *Métamorphoses* d'Ovide. En réalité c'est un fabricant, à peine un homme de lettres, encore moins un poète, qui fait de la littérature comme il aurait auné de la toile, parce que Pierre, son frère, est déjà dans la partie et qu'il en vit honorablement; qui n'a été de l'Académie que parce que Pierre, son frère, en avait lui-même été, et dont la réputation ne s'est soutenue jusqu'à nous que parce que Pierre, son frère, a fait le *Cid* et *Polyeucte*.

Don Bertrand de Cigarral est imité de Francisco de Rojas. En voici le sujet : un vieux barbon, cacochyme, couvert de gale et d'emplâtres, s'est mis en tête d'épouser une jeune fille aussi pauvre que noble dont le père, enchanté de l'alliance, l'a accepté pour gendre. Mais elle est aimée d'un jeune homme, nommé Félix, et elle en aime un autre, nommé Alvar. Il résulte de là une intrigue fort embrouillée et extravagante : Thomas Corneille reconnut lui-même plus tard — dans l'édition de 1660 — la faiblesse de son sujet; de ses sujets en général, aurait-il pu dire. Car son système dramatique consiste en ceci : mettre ce que l'on peut de comédie autour d'une bizarrerie. Qu'est-il besoin d'observation? Un fait divers suffit. Et c'est aussi bien l'explication à la fois de la fécondité et de la médiocrité de notre auteur. Quant

au style, il procède de celui du *Menteur*. Mais si, comme a dit Pascal quelque part, « le froid est agréable pour se chauffer », Thomas est seulement utile pour apprécier Pierre.

C'est au contraire le style de Scarron qu'on a pu quelquefois vanter dans *Don Japhet d'Arménie*. Et en effet il y semble plus soigné, moins diffus, que dans ses ouvrages proprement burlesques. Mais la nature de la plaisanterie y est exagérée, triviale et froide. La parodie et le coq-à-l'âne en sont les sources ordinaires. — Voici le sujet de la pièce : don Japhet, dans le bourg d'Orgas, adresse des propositions peu honnêtes à une jeune fille qui se trouve être l'enfant cachée d'un grand seigneur; celui-ci la fait redemander; don Japhet la suit, on le berne, et un autre amant épouse la belle. — Il n'y a rien là qui nous change du Scarron de la *Gigantomachie*, qu'une certaine verve hors nature, contorsionnée, artificielle, et procédant sans cesse d'une manière analogue au calembour si faible : *Comment vas-tu, yau de poële?*

La comédie de Quinault est d'un ton plus élevé, quoique pourtant, comme Scarron, il abonde en locutions populaires et d'argot.

> Oui, Madame, ah, ma foi la *colle* est ravissante...
> Il a de ces boissons, *comme j'en ai dans l'œil*..,
> Fit à son ennemi *passer le goût du pain*.

Mais il a une tendance au couplet d'Opéra (voir en particulier *Les Rivales*, acte III, sc. I, et *l'Amant indiscret*, acte III, sc. III).

Dans *l'Amant indiscret*, on retrouve la donnée de *l'Étourdi* de Molière : le valet de Cléandre imagine pour favoriser l'amour contrarié de son maître une série de stratagèmes que Cléandre rend inutiles par son manque

de discrétion. On a posé la question de priorité entre les deux auteurs. Mais la décision est inutile : tous deux ont imité un original italien. Il convient d'ajouter que la pièce de Quinault est agréablement intriguée et raisonnablement; mais, par rapport à *l'Étourdi*, elle manque d'ampleur et de fond. D'une manière plus générale, elle manque de réalité, elle est en dehors et au-dessus de la vie commune, elle est invraisemblable.

Si maintenant nous voulons résumer les traits que nous avons rapidement notés, la comédie de cette période est un vaudeville et un opéra-comique, elle n'est ni une comédie d'intrigue, ni une comédie de mœurs, ni une comédie de caractères. Et c'était bien en effet ce qu'il restait à créer à Molière.

III. — L'Art de Molière.

D'une manière générale, c'est la prétention ou la coquetterie des écrivains des âges classiques, un signe où on les reconnaît, que de faire quelque chose de rien. Et rien, c'est rien, à moins que ce ne soit le lieu commun le plus trivial et le plus usé, l'idée que tout le monde s'étonnera de ne pas avoir eue avant eux et comme eux, le fait divers le plus banal et quotidien.

C'est de là qu'il faut partir pour comprendre l'idée qu'ils se font de l'*invention* littéraire, très différente de celle que l'on s'en fait communément. Elle pourrait se résumer en ce vers de Chénier assez modifié :

> Faisons des vers nouveaux sur des sujets antiques.

Quant aux raisons de leur principe, elles sont faciles à apercevoir : ils savent quelle est l'inépuisable fécondité

d'un seul sujet. Exemple : l'*École des Femmes* : un homme âgé veut épouser une jeune fille, et tous ses soins, toutes ses attentions amoureuses ou jalouses n'aboutissent qu'à se faire haïr, tandis qu'un jeune homme n'a qu'à paraître pour se faire aimer. La banalité du sujet n'a pas empêché Molière de le reprendre après Scarron, dans sa nouvelle de la *Précaution Inutile*, — pas plus que le succès de Molière n'a empêché l'auteur des *Folies Amoureuses* ni celui du *Barbier de Séville* de le reprendre à leur tour. Ils ont pensé tous que le nécessaire était sans doute moins de renouveler le fonds des sujets, que d'en modifier, chacun selon son génie, la disposition.

Les classiques savent, en outre, la raison de cette fécondité littéraire d'un sujet : c'est que dans la réalité un même sujet se répète à l'infini, et se transforme indéfiniment, à chaque fois que change la condition des personnes dont les aventures le reproduisent. Et puis, il change en quelque sorte de sens à mesure qu'il est vécu par un plus grand nombre de générations : on s'aperçoit peu à peu qu'il y a là quelque chose d'inhérent à la nature humaine; et du même coup, qu'un simple changement de condition ou de caractère selon les temps ou selon les lieux peut rendre le sujet entièrement nouveau.

Enfin les classiques savent quelle est la nature de l'art, et qu'il est fait pour tout le monde. Ennemis-nés de l' « art pour l'art », ils réagissent contre la Pléiade, comme le Romantisme réagira contre eux : ils sont convaincus que l'art doit être constamment mêlé à la vie.

Ne leur demandons donc pas des sujets au fond neuf. Ils en donneront, à l'occasion, dans les *Provinciales*,

dans *Tartufe*, dans *Bajazet*. Mais ils ne leur sont pas nécessaires. Et non seulement les classiques n'hésiteront pas à reprendre un sujet traité avant eux, mais ils le traiteront justement parce qu'il l'a été, mal selon eux, en ce sens que l'on n'en a pas tiré tout ce qu'il contenait de puissance tragique ou comique. En d'autres termes encore, ils se croient sur les livres le même droit que sur la vie, et les inventions de leurs prédécesseurs leur appartiennent au même titre que les réalités de la vie. Molière a emprunté autant aux comédies d'autrui qu'il a lues ou jouées, qu'aux souvenirs de sa vie aventureuse.

Comment donc alors les classiques renouvellent-ils les sujets? A peu près uniquement par ce qu'ils y introduisent d'eux-mêmes, de leur expérience, de leur façon de voir ou de rendre la vie. Si nous prenons ce point de vue pour juger l'art de Molière, — ayant présentes à l'esprit, d'une part ses grandes pièces, et d'autre part les pièces de ses « rivaux » dont nous avons parlé, — nous y constaterons les divers procédés suivants :

Molière *nationalise* tous ses sujets, que les autres laissaient ou faisaient espagnols et italiens. Par là il rapproche la comédie de la vie commune. Chacun des spectateurs de ses pièces peut se reconnaître, ou reconnaître son voisin, dans ces personnages français. Et Molière permet ainsi le contrôle de ses observations. L'*École des Femmes*, *Tartufe*, *l'Avare*, sont des aventures de notre quartier; nous sommes constitués juges de la ressemblance des portraits, car ce sont bien des portraits, et non plus des personnes abstraites. — Du même coup les personnages de convention deviennent inutiles : plus de masques ici, qui étaient si nécessaires quand les person-

nages manquaient de caractéristiques individuelles. Il ne s'agit plus désormais pour le parterre, de rire et d'applaudir dès qu'Arlequin ou Pantalon entre en scène; il s'agit de connaître un Arnolphe et un Harpagon, dont les faits et gestes ne sont nullement impliqués par leur costume, ni tracés d'avance par leur légende. Ainsi la comédie de Molière se dégage du romanesque pour se caractériser par des traits qui lui soient personnels. Elle passe de l'homogène à l'hétérogène, c'est-à-dire de l'uniformité des aventures, toujours burlesques, à l'infinie variété de la vie; — de l'indécis au déterminé, c'est-à-dire des événements qui se suivent sans logique à ceux qui se succèdent selon le vraisemblable; — de l'amorphe au formel, c'est-à-dire à l'art.

En second lieu, Molière *dégage l'élément général* des faits particuliers qu'il met en scène. En effet, le romanesque demeure toujours à l'état d'anecdote : il a fallu tout un ensemble de circonstances particulières pour former le sujet de *don Bertrand de Cigarral* ou de *don Japhet d'Arménie* : et c'est même sur la singularité du cas que compte Thomas Corneille pour attacher le spectateur. Au contraire, et précisément parce qu'il choisit des sujets déjà traités, Molière est assuré de la fréquence de leur reproduction; ce sont rencontres quotidiennes, il peut donc en dégager pour le mettre en lumière ce qu'ils enferment de plus durable qu'eux-mêmes. Le genre prend dès lors une dignité et une portée nouvelles, dépassant le fait particulier et le temps présent : c'est la comédie de caractères.

En troisième lieu, Molière va chercher le rire aux *vraies sources du ridicule*. La nuance est ici difficile à

marquer, mais elle est profonde. Considérons le Matamore de l'*Illusion Comique*, ou Dorante, dans *le Menteur*. Ces deux personnages nous font rire. Mais nous rions de ce qu'ils ont d'excessif et d'outré, du burlesque de leur grossissement, pour ainsi dire, de leur grimace, de leur caricature. C'est l'auteur qui nous amuse du jeu de son imagination, et le personnage n'a pas d'existence propre. Mais avec Molière, nous rions du ridicule inhérent au vice ou à la passion ; — à l'amour d'Arnolphe pour Agnès, car si Arnolphe aimait une femme d'âge mûr, tout le comique disparaîtrait; — à la colère d'Alceste s'exerçant contre des choses insignifiantes : à ces choses insignifiantes substituons des objets qui en vaillent la peine, Alceste cesse à tel point d'être ridicule que l'on a pu demander si, dans certaines scènes, il ne relevait pas du drame plutôt que de la comédie; — à l'aveuglement pour Trissotin, de Philaminte, Armande et Bélise, — etc. Le ridicule n'est pas surajouté aux personnages par la fantaisie de l'auteur, il est, pour ainsi dire, intérieur aux personnages; il prend sa source dans leur vie, dans leur réalité.

Enfin l'on trouve chez Molière *un accent d'expérience personnelle* qui, à lui seul, suffirait à le distinguer des poètes comiques de son temps. Où sont arrivées les aventures qui remplissent les comédies de Scarron et de Thomas Corneille? En Espagne, sans doute, ou encore, ou plutôt, dans les livres; et à coup sûr Thomas ni Scarron n'en ont été les témoins ou les victimes. Ont-ils vu des avares, des amoureux, des hypocrites? Ils ne font guère que répéter, que développer ce qu'ils ont lu. Molière raconte ce qu'il a vu ici-même, ce dont lui-

même sans doute a souffert, dans ses années de courses aventureuses à travers la France. Et c'est à cette expérience longtemps et parfois durement amassée qu'il doit

Cette mâle gaîté, si triste et si profonde,

qui plaisait tant à Musset.

De là résulte un tout nouveau système dramatique. Entendons-nous bien sur ce mot : on peut dire de Corneille, en donnant au mot toute son étendue, qu'il a un système dramatique, des règles de son art qu'il applique délibérément, bref toute une rhétorique ou toute une esthétique dont il raisonne jusqu'aux moindres détails. Molière a plutôt une pratique et des procédés qu'il applique instinctivement. Il n'est aucunement théoricien : son système est de réussir, et il en a employé quelquefois des moyens de goût douteux. Il est cependant vrai qu'il a ses tendances, ses procédés, son but, son idéal, qui se retrouvent dans toutes ses pièces et leur donnent un air de famille.

Le premier point du « système » est la *subordination des situations aux caractères*. Il ne cherche pas un sujet singulier, d'abord, qu'ensuite il mettra en œuvre en y adaptant des personnages. C'est le procédé de Thomas Corneille, — c'était aussi celui de Pierre, dans *Héraclius* par exemple ; — c'est le procédé de l'École Romantique, et par exemple de Victor Hugo dans *Ruy Blas*. Molière cherche d'abord des caractères, et en second lieu des événements propres à les mettre en valeur. Dès lors tous les sujets deviennent bons. On ne perdra point de temps à imaginer des faits invraisemblables, ou à feuilleter avidement le théâtre espagnol pour en découvrir :

il suffit de se mettre à la fenêtre et de regarder vivre les hommes, ou de se rappeler ses propres aventures et de faire son examen de conscience. Tous les moyens aussi sont bons : ceux de la farce, comme dans le *Bourgeois Gentilhomme* ou le *Malade Imaginaire*, ceux du drame, comme dans *Tartufe* ou dans *Le Misanthrope*; tous les procédés seront bons aussi, tellement que la diversité des pièces de Molière, la variété de leur contexture sera pour ainsi dire indéfinie. Quelle ressemblance y a-t-il entre la marche de l'intrigue dans l'*École des Femmes*, et la succession des événements dans *Tartufe* ou dans *le Malade Imaginaire*? On a dit de certains auteurs dramatiques qu'ils ont toute leur vie recommencé la même pièce. Molière est l'écrivain dont on pourrait le moins le prétendre.

Le second point, c'est un *changement de front de l'intrigue*. Au lieu du développement en longueur et en largeur qu'elle avait dans les comédies dites d'intrigue, elle se trouve cette fois étalée d'un seul coup sur la scène. Nous la voyons toute à la fois, et elle est réduite à n'être qu'une sorte de thème dont nous suivons simplement à travers la pièce les variations. C'est ici que se pose la question souvent discutée des dénouements de Molière. Ils ont paru, de nos jours surtout, artificiels et faibles. Remarquons d'abord que les dénouements comme celui de *l'Avare*, avec reconnaissance d'enfants enlevés par des pirates, étaient peu invraisemblables au XVII[e] siècle. L'aventure de Regnard emmené esclave en Alger en est une preuve entre mille autres. Et les erreurs ou les doutes sur la filiation étaient fréquents, à une époque où l'état civil n'était pas tenu officielle-

ment : un très grand nombre de procès de ce temps en font foi. — On a voulu voir dans ces dénouements, dont on doit, malgré tout, reconnaître l'infériorité, un calcul : ils seraient destinés à couvrir une intention profonde ou perfide de Molière. Mais c'est là une interprétation bien recherchée. — On a dit encore qu'ils étaient faibles, pour que les comédies de Molière fussent plus conformes à la vie. Dans la vie tout continue, rien ne se termine ou s'arrête. Une comédie étant obligée de finir, il est bon que l'auteur avertisse, par la faiblesse même de son dénouement, que cette fin n'est pas vraie, mais seulement obligatoire. — Molière, semble-t-il, n'a pas eu cette intention nette; il a accordé peu d'attention au dénouement, parce que c'est une pièce essentielle de l'intrigue, et que l'intrigue est pour lui chose secondaire.

Il nous reste à voir dans l'*imitation de la vie* le dernier terme de l'esthétique et du système dramatique de Molière. Son objet est d'intéresser non plus par des situations prises en dehors de la vie, à la façon des romanciers, mais par une imitation sincère. « Lorsque vous peignez des héros, dit-il dans la *Critique de l'École des Femmes*, vous faites ce que vous voulez. Ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne recherche point de ressemblance; et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais lorsque vous peignez des hommes, *il faut peindre d'après nature.* On veut que ces portraits ressemblent; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. » Aussi bien a-t-il peint les « gens de son

siècle », comme ils n'ont jamais été peints sur notre théâtre. Comparez-lui ses successeurs : Regnard, Dancourt, Marivaux, Destouches, Piron, La Chaussée, Beaumarchais : ont-ils autant que lui donné une représentation de la vie moyenne, une sensation pénétrante des intérieurs bourgeois de leur temps? Auprès d'eux, Molière semble un maître hollandais, un Téniers, un Gérard Dow, tandis qu'eux rappellent Watteau et nos peintres galants du XVIIIe siècle, très légers et artificiels.

Est-ce à dire qu'il soit *naturaliste*? Non sans doute, et au contraire il échappe de plusieurs manières à cette qualification. Il tient pour la cour, et il n'a cessé de préférer l' « honnête homme » au bourgeois de Paris ou des provinces, et au gentilhomme provincial. Et c'est ici qu'il faut distinguer ses pièces, mettant à part les grosses farces qu'il a faites pour le peuple, et qu'on a tant reproché à Boileau d'avoir condamnées, et les séparant des comédies en lesquelles Molière mettait toutes ses complaisances : le *Misanthrope*, *Tartufe* et les autres. Car cette cour pour laquelle il écrit, et pour laquelle il a plaisir à écrire, est celle de Louis XIV, où préside un roi qui connaît la plaisanterie, mais qui ne la veut pas sans quelque apprêt, ni surtout sans quelque choix.

Il n'est pas naturaliste, encore, par le fait même qu'il fait des comédies de caractères : or, dans la réalité, peu de gens ont un caractère, et tous en ont un commencement. Il existe peu de Tartufes, d'Alcestes ou d'Harpagons; mais nous avons tous en nous, à quelque degré, des germes d'Harpagon, de Tartufe ou d'Alceste. De même, dans les arts plastiques, ce n'est pas un homme unique qui a servi de modèle à l'Apollon du Belvédère

ou à l'Hercule Farnèse. Molière dégage donc le type, et ainsi, avec l'universalité l'idéal rentre dans cette comédie qui serait, autrement, naturaliste.

Il y rentre d'une autre manière : Molière soutient des thèses, et par conséquent il incline les faits dans le sens de sa thèse. C'est la question de l'éducation des femmes qu'il pose dans *l'École des Femmes*; c'est la question de leur instruction qu'il pose dans les *Femmes savantes*. *Tartufe* est un autre fragment d'une conception de l'homme et de la vie que le poète essaye de faire partager. Quelle est cette conception? Nous l'allons voir.

IV. — La philosophie de Molière.

Il ne faut pas non plus ici prêter à Molière un système lié. Mais enfin puisque Molière nous oblige à réfléchir sur de certaines questions, nous voulons savoir quels sont précisément ces questions. Puisqu'il les a posées, nous devons savoir comment il les a décidées.

Et d'abord sa morale, si l'on se contente de la première impression, — et c'est ce qu'on a fait trop souvent peut-être, — nous apparaît non pas précisément gauloise, comme celle de La Fontaine, mais moyenne et vulgaire. Ici, elle manque de profondeur, elle est superficielle et banale, comme dans l'*École des Femmes*, *le Misanthrope*, *le Bourgeois gentilhomme* : ce sont des leçons proverbiales, qui courent les rues, et dont aucun de ceux qui les viole ne méconnaît la justesse, dont la vérité même enfin fait une partie du plaisir qu'on éprouve à ne pas les suivre. Là, elle manque d'élévation, se contente à peu de frais, et ne place pas haut son idéal. L'idée

du devoir lui semble étrangère, à moins qu'elle ne soit bafouée dans les pièces de cette catégorie : *don Juan*, *Georges Dandin*, etc. Ce genre de plaisanterie est peut-être gaulois, mais il est bas, et je ne mets rien au-dessous, que la plaisanterie scatologique.

Toujours à ce même point de vue, je reprocherais à la morale de Molière son manque de délicatesse : Molière manie rudement les femmes, et sur ce chapitre Arnolphe et Chrysale ne sont pas d'infidèles interprètes de sa pensée. Quant aux jeunes filles, il les peint sans adresse : il les fait niaises, comme Agnès, ou insignifiantes, comme Marianne ou Élise, ou trop averties, comme Henriette. Comparez-les, non pas même à celles de Shakespeare, Juliette ou Desdémone, mais à la Silvia de Marivaux. Qu'on dise, si l'on veut, que le genre comique, par sa définition même, ne comporte pas de délicatesse ; que Marivaux a profité de toutes les fines « études » de femmes qu'a faites Racine dans ses tragédies ; il n'en est pas moins vrai que Molière n'a usé d'aucune subtilité pour comprendre ni pour décrire l'âme féminine, et que les devoirs dont il semble conseiller la pratique aux femmes sont très dépourvus de nuances.

Mais ne nous contentons pas de cette vue rapide et superficielle de la morale de Molière. Examinons de plus près sa satire : et nous verrons qu'il ne l'a jamais dirigée que contre ceux dont le vice ou le ridicule est de masquer, de fausser, d'altérer, de comprimer, ou de vouloir contraindre la nature.

C'est ainsi qu'il ne s'en est point pris au libertinage ou à la débauche ; il ne s'en est point pris à l'ambition ; on ne voit pas même qu'il ait manifesté l'intention de les

attaquer jamais. En effet, ce sont vices qui opèrent dans le sens de l'instinct, conformément à la nature; ce sont vices qui s'avouent et au besoin dont on se pare. Quoi de plus naturel à l'homme que de vouloir s'élever au-dessus de ses semblables, si ce n'est de vouloir jouir des plaisirs de la vie? Mais en revanche, précieuses de toute espèce et marquis ridicules, prudes sur le retour et barbons amoureux, bourgeois qui veulent faire les gentilshommes et mères de famille qui jouent à la philosophe, sacristains ou grands seigneurs qui couvrent

> De l'intérêt du Ciel leur fier ressentiment;

les don Juan et les Tartufe, les Philaminte et les Jourdain, les Arnolphe et les Arsinoé, les Acaste et les Madelon, les Diafoirus et les Purgon, voilà ses victimes. Ce sont tous ceux qui fardent la nature; qui, pour s'en distinguer, commencent par en sortir; et qui, se flattant enfin d'être plus forts ou plus habiles qu'elle, ont affecté la prétention de la gouverner et de la réduire.

Inversement, tous ceux qui suivent la nature, la bonne nature, les Martine et les Nicole, son Chrysale et sa Mme Jourdain, Agnès, Alceste, son Henriette, avec quelle sympathie ne les a-t-ils pas toujours traités!

> Voilà ses gens, voilà comme il faut en user.

Tels qu'ils sont, ils se montrent; et, rien qu'en se montrant, ils font ressortir, ils mettent dans son jour la complaisance universelle et un peu vile de Philinte, l'égoïsme féroce d'Arnolphe, la sottise de M. Jourdain, les minauderies prétentieuses d'Armande ou la préciosité solennelle de sa mère Philaminte. La leçon n'est-elle

pas assez claire? Du côté de ceux qui suivent la nature, du côté de ceux-là sont aussi la vérité, le bon sens, l'honnêteté, la vertu; et de l'autre côté le ridicule, et la prétention, et la sottise, et l'hypocrisie, c'est-à-dire du côté de ceux qui se défient de la nature, qui la traitent en ennemie, et dont la morale est de nous enseigner à la combattre pour en triompher.

On reconnaît là l'idée fondamentale de la « philosophie » de Rabelais. Ses Thélémites employaient leur vie selon « leur vouloir et franc arbitre » et « en leur règle n'était que cette clause, *fais ce que voudras* ». C'est que « gens bien nés, bien instruits ont par nature un instinct qui toujours les pousse à faits vertueux. » Aussi bien « Physis (c'est Nature)... enfanta Beauté et Harmonie... Antiphysie... au rebours enfanta Discordance ». Et tel est bien aussi le langage de Montaigne : « J'ai pris, dit-il, ce précepte ancien que : nous ne saurions faillir à suivre nature; que le souverain précepte c'est : de se conformer à elle ».

Contre ce naturalisme du XVIe siècle et de la Renaissance, le XVIIe siècle tout entier — les « libertins » exceptés — a protesté. Précieuses en épurant la langue, fondateurs d'ordres religieux, jansénistes, tous ont combattu « Physis » ou en ont proclamé l'insuffisance.

L'éducation de Molière ne le portait assurément pas au jansénisme. Si l'on ne saurait prouver qu'il ait jamais entendu ni beaucoup connu Gassendi, il peut suffire qu'en sortant du collège de Clermont il se soit lié d'amitié avec Chapelle, et que, par son intermédiaire, il ait fréquenté dans la maison de Lhuillier, le père de Chapelle, beaucoup plus cynique encore et plus débraillé

que son ivrogne de fils. Parmi ces débauchés et ces libres esprits, si l'on veut que Molière ait pris des leçons de philosophie, elles ont donc dû ressembler singulièrement à celles que le « petit Arouet » recevra plus tard à son tour de la vieille Ninon de Lenclos et des habitués de la societé du Temple. Est-il étonnant qu'elles aient porté les mêmes fruits?

Celles qu'il se donna lui-même ne pouvaient, on le sait, que corroborer les premières. Au XVIIe siècle, le comédien, vivant en marge de la société, s'attribuait les bénéfices d'une irrégularité dont on lui faisait journellement sentir les ennuis ou les humiliations; et, si ses allures n'étaient pas tout à fait d'un révolté, elles étaient d'un indépendant, qui ne comptait guère avec les préjugés de

Madame la baillive ou Madame l'Elue.

Mais, s'il croyait à peu de choses, et, en quittant Paris, s'il avait emporté peu d'illusions, on ne voudrait pas sans doute qu'il en eût rapporté de ses pérégrinations à travers la province! S'il avait pu, dans, sa vingtième année, céder, sans y songer, au simple attrait du plaisir, il avait eu le temps, pendant ces douze ans, de voir, de comparer, de réfléchir. Et ce n'était pas enfin un « libertin » ordinaire, ou un vulgaire « épicurien », que le comédien qui rentrait à Paris, en 1658, pour n'en plus désormais sortir : il avait sa philosophie, il avait ses intentions de derrière la tête; et tous ceux qu'il eût volontiers, comme autrefois Rabelais, traités de « matagots, caffards et chattemittes », n'allaient pas tarder à s'en apercevoir.

Je passe rapidement sur ses premières pièces :

l'Étourdi, *le Dépit Amoureux*, *les Précieuses ridicules*, *Sganarelle*, *l'École des Maris*. Non pas déjà qu'en y regardant bien, on ne puisse y voir poindre l'idée de Molière, et, déjà, la liberté de sa plaisanterie préluder à de plus grandes hardiesses. Si *le Dépit Amoureux* et *l'Étourdi* ne sont que des canevas à l'italienne, sur lesquels Molière s'est contenté de faire courir les arabesques de sa fantaisie, déjà les *Précieuses ridicules*, et déjà *l'École des Maris* sont une vive attaque, une attaque en règle à tous ceux qui prétendent masquer ou farder la nature. Même la succession m'en paraît instructive. Au lieu de prier tout simplement M. de Mascarille de s'asseoir, lui dites-vous peut-être, avec les demoiselles Gorgibus : « Contentez donc un peu l'envie que ce fauteuil a de vous embrasser », vous êtes parfaitement ridicule, comme n'étant pas du tout naturel : vous n'êtes pourtant que ridicule. Mais prétendez-vous forcer la nature, la contraindre, la discipliner? Prenez garde : vous courez le sort du Sganarelle de *l'École des Maris*, et vous n'êtes plus seulement ridicule, vous commencez d'être sec, d'être dur, d'être odieux. Première épreuve ou premier crayon d'Arnolphe, ce Sganarelle n'en diffère que pour être traité moins sérieusement, dans le goût de Scarron, si je puis ainsi dire, plutôt que dans le grand goût de Molière. Arrivons donc promptement à Arnolphe, et parlons de *l'École des Femmes*. C'est aussi bien la première en date des grandes comédies de Molière; celle qui l'a mis la première au rang qu'il continue d'occuper toujours seul; et enfin, parce que l'intrigue en est plus divertissante, la langue plus franche et la philosophie plus optimiste, je sais

plusieurs de ses dévôts qui veulent y voir encore aujourd'hui son chef-d'œuvre.

Quelle est donc : l' « École des femmes », d'après Molière, et la leçon qui ressort de sa comédie? Rien ne paraît plus évident. « L'École des Femmes », c'est l'amour, ou mieux encore, c'est la nature: et la leçon, assez parlante, c'est que la nature toute seule sera toujours plus forte que tout ce que nous ferons pour en contrarier le vœu. Élevée

Dans un petit couvent, loin de toute pratique,

Agnès n'a rien pour elle que d'être la jeunesse, l'amour, et la nature. Même il semble qu'il y ait en elle un fonds d'insensibilité naïve dont je me défierais, si j'étais que d'Horace! Plus naturelle et moins savante, moins piquante aussi que l'Isabelle de *l'École des Maris,* elle n'aura jamais la grâce enjouée de l'Henriette des *Femmes savantes.* Pour Arnolphe, Molière lui-même a pris soin de nous avertir, en en parlant, « qu'il n'est pas incompatible qu'une personne soit ridicule en de certaines choses et honnête homme en d'autres. » Ce n'est point d'ailleurs un vieillard, comme il semble qu'on se le représente, et beaucoup de gens se croient jeunes à son âge. Ce qu'il a contre lui, c'est donc uniquement de vouloir forcer la nature, et il n'est sot, il n'est ridicule, il n'est odieux qu'en ce point. Je ne dis rien d'Horace : parmi les « amoureux » du répertoire de Molière, il n'y en a pas de plus insignifiant, dont le mérite se réduise plus étroitement à celui de sa perruque blonde, qui soit d'ailleurs plus digne d'Agnès. Il est jeune comme elle, comme il est naïf, et comme elle il est

la nature. Que veut-on de plus clair? et à moins de sortir des bornes de son art, à moins de prêcher sur la scène, comment voudrait-on que Molière nous eût dit qu'on ne change point la nature en son fonds; que quiconque l'essaye, il lui en coûte cher; et, conséquemment, que le principe de tous nos maux, c'est de vouloir le tenter?

Comment en effet, sans cela, expliquer l'effet produit par l'*École des Femmes*, et le déchaînement qui s'ensuivit? La très indécente équivoque de la scène du ruban ou les plaisanteries sur « les chaudières de l'enfer » y auraient-elles suffi? Oui, si on le veut, et à la condition de signifier quelque chose d'autre et de plus qu'elles-mêmes. Mais, en réalité, ce que les contemporains sentirent, c'est que la comédie, qui s'était bornée jusqu'alors, avec les Corneille, avec Scarron, avec Quinault, à les divertir par ses inventions tour à tour bouffonnes et romanesques, venait, avec Molière, de s'enfler, si je puis ainsi dire, d'une bien autre ambition, et que, pour commencer, elle venait, dans l'*École des Femmes*, de toucher obliquement à la grande question qui divisait alors les esprits. Ils reconnurent dans l'*École des Femmes* une intention qui la passait elle-même. Il leur parut enfin que ce poète franchissait les limites, qu'il étendait les droits de son art jusque sur des objets qui devaient lui demeurer étrangers, qu'il sortait insolemment de son rôle d'« amuseur public ». Ils essayèrent de le faire taire. Molière leur répondit coup sur coup par la *Critique de l'École des Femmes*, *l'Impromptu de Versailles*, et *Tartufe*. De ces trois rispostes, la première s'adressait aux pédants et aux prudes, la seconde aux comédiens de l'Hôtel de Bour-

gogne, la troisième, à ceux qui l'accusaient d'indécence et d'impiété dans son *École des Femmes*.

Arrêtons-nous à *Tartufe*. La chronologie prouve bien en effet qu'elle est une réponse aux détracteurs de l'*École des Femmes*. S'il n'a pris possession de la scène qu'en 1669, il a vu le jour au mois de mai 1664; il n'est donc vraiment séparé de *l'École des Femmes*, représentée pour la première fois l'hiver de 1662, que par un intervalle de quinze ou seize mois — le temps nécessaire pour l'écrire, et par trois pièces, *la Critique, l'Impromptu,* et *le Mariage forcé,* celle-ci expressément composée pour le roi.

Cette remarque préliminaire jette peut-être déjà quelque jour sur le vrai sens de *Tartufe* et sur les intentions de Molière. Elle fait voir au moins que *Tartufe* autant qu'une œuvre est un acte : une œuvre de combat, comme nous dirions aujourd'hui, et un acte d'hostilité déclarée. Mais contre qui? c'est là le point.

Contre les « faux monnayeurs en dévotion » a prétendu Molière. Voyons donc où ils étaient entre 1660 et 1664, les hypocrites et les faux dévôts; de quels si grands dangers ils menaçaient la société; et de quels noms ils se nommaient.

Car on raisonne toujours comme s'il n'y avait qu'un XVIIe siècle, identique à lui-même dans toute la durée des cent ans de son cours, et comme si *Tartufe* était contemporain du règne de Mme de Maintenon, au lieu de l'être de la faveur des La Vallière et des Montespan! Mais, dans cette cour où Louis XIV, à peine émancipé de la tutelle de sa mère, promenait son caprice de sultane en sultane; où toutes et tous, autour de lui,

jeunes et ardents comme lui, ne respiraient, à son exemple, que la galanterie, que l'amour, que la volupté : où le sévère Colbert lui-même se faisait le ministre des plaisirs autant que des affaires du maître, il n'y avait pas, il ne pouvait pas y avoir d' « hypocrites », ni de « faux dévôts », par la bonne raison que la dévotion n'y menait personne à rien ; qu'il eût donc été, non inutile, mais imprudent, mais dangereux de la feindre ; et qu'à moins d'y être obligé par son métier de confesseur ou de prédicateur, on eût été suspect, en n'imitant pas la conduite du prince, de la blâmer. Qu'on se rappelle, à ce propos, l'aventure de Mme de Navailles, chassée de la cour et son mari dépouillé de tous ses emplois, pour avoir fait murer la porte qui mettait l'appartement de Louis XIV en communication avec la chambre des filles. Voilà tout le profit qu'un dévòt, faux ou vrai, pouvait alors songer à tirer de sa dévotion ; et je laisse au lecteur à penser s'ils étaient beaucoup qui en fussent avides.

Mais, s'il n'y avait pas de faux dévôts à la cour du jeune Louis XIV, il y en avait de vrais, que le spectacle de cette autre espèce de « libertinage » attristait. Ils ne s'appelaient point l'abbé de Pons, ou l'abbé Roquette, le sieur Charpy de Sainte-Croix, comme le répètent à satiété les commentateurs de *Tartufe*. Ils étaient de plus haute origine, et plus gênants pour le roi lui-même et pour Molière. C'étaient la reine-mère, Anne d'Autriche ; c'était le prince de Conti, et sa sœur la duchesse de Longueville, tous deux convertis maintenant ; c'était Bossuet, qui commençait de prêcher, ou plutôt de tonner, dans les chaires de Paris, contre l'*Amour des plaisirs temporels* ; c'étaient enfin les jansénistes. Voilà

les ennemis ou les adversaires de Molière, les vrais dévôts, non pas les faux, ceux que l'éclat du succès de l'*École des Femmes* avait fait murmurer, et surtout ceux dont l'indignation et le crédit menaçaient la liberté de son art.

A ce moment, Molière redouta sans doute que le jansénisme ne fît du théâtre en France ce que le puritanisme en avait fait en Angleterre. Aussi est-il difficile de nier qu'en écrivant *Tartufe*, il ait attaqué le jansénisme, et, dans le jansénisme, nous l'allons voir maintenant, la religion même.

On n'en douterait pas, si l'habitude ne s'était accréditée parmi nous de ne considérer dans *Tartufe* que Tartufe même; dès lors on n'a pas de peine à démontrer qu'effectivement il est... Tartufe; qu'il sue l'hypocrisie; que, si comique qu'il soit, il inspire la peur, plus de dégoût peut-être encore que de peur. L'intention de Molière est évidente ici : Tartufe est bien la satire ou la charge de l'hypocrisie. Mais que fait-on des autres personnages, et en particulier d'Orgon, qui, sans doute, a bien son importance, puisque ce n'était pas, pour le dire en passant, le personnage de Tartufe, mais celui d'Orgon, que Molière interprétait dans sa pièce, comme il faisait Arnolphe dans *l'École des Femmes*, Alceste dans le *Misantrophe*, et Harpagon dans *l'Avare*? Et, en effet, autant que sur Tartufe, c'est sur Orgon que roule toute la pièce; c'est lui qui tient la scène depuis le premier jusqu'au dernier acte, tandis que Tartufe ne paraît qu'au troisième; et c'est à lui, par conséquent, si l'on y veut voir clair, qu'il faut demander, autant qu'à Tartufe, le secret de Molière.

Or ce n'est point du tout un imbécile qu'Orgon, et Dorine, dès le premier acte, a pris grand soin de nous en avertir.

> Nos troubles l'avaient mis sur le pied d'homme sage,
> Et pour servir son prince il montra du courage.

C'était un bon époux, un bon père, un bon maître, un bon citoyen, un ami fidèle et un sûr.

> Mais il est devenu comme un homme hébété
> Depuis que de Tartufe on le voit entêté.

C'est-à-dire : depuis qu'il l'a rencontré, toutes ses qualités d'autrefois se sont tournées en autant de défauts. D'époux indulgent d'une jeune femme, le voilà devenu mari indifférent et quinteux; le père tendre s'est changé en un tyran domestique; l'homme d'honneur est devenu un dépositaire infidèle. Qu'est-ce à dire, — car Orgon est sincère, car pas un instant on ne nous l'a présenté sous les traits d'un malhonnête homme, et encore moins d'un hypocrite — qu'est-ce à dire, sinon qu'autant il fait de progrès dans la dévotion, autant il en fait vers l'inhumanité? Maintenant

> Il pourrait voir mourir frère, enfans, mère et femme
> Qu'il s'en soucierait bien autant que de cela,

dit-il en faisant claquer son ongle sur ses dents; et Tartufe a seul accompli cet ouvrage, non pas, bien entendu, le Tartufe qui convoite la femme en épousant la fille, mais le Tartufe qu'on ne voit qu'à peine, celui dont les leçons n'enseignent, selon le langage chrétien, que détachement du monde, abnégation de soi-même, et pur amour de Dieu.

Ces mots nous mettent sur la trace de ce que Molière attaque dans la religion. Est-ce le dogme? Il n'y en a guère d'apparence. Est-ce les maux dont le fanatisme a été la cause dans l'histoire? Non sans doute. Ou bien enfin est-ce la morale? je veux dire la morale usuelle, la morale courante, la morale des « honnêtes gens »? Non, pas même cela! Molière est « honnête homme », aussi lui, beaucoup plus « honnête homme » que son ami La Fontaine; et, s'il n'a jamais rien enseigné de très haut et de très noble, du moins n'a-t-il rien enseigné qui ne soit, en apparence, sage et raisonnable.

Mais ce qu'il n'aime pas de la religion, c'est ce qui s'oppose à la philosophie dont il est; c'est le principe sur lequel toute religion digne de ce nom repose; et c'est la contrainte surtout qu'elle nous impose. Tandis qu'on enseigne autour de lui, non seulement parmi les jansénistes, mais parmi les jésuites aussi, que la nature humaine est corrompue ou insuffisante; que nos plus dangereux ennemis, nous les portons en nous, et que ce sont certains de nos instincts; qu'en suivant leur impulsion nous courons de nous-mêmes à la damnation éternelle; qu'il n'y a donc d'espoir de salut qu'à les tenir en bride, que la vie de ce monde nous a été donnée pour ne pas en user, et la nature pour nous être une perpétuelle occasion de combat, de lutte, et de victoire sur elle-même, Molière, lui, croit précisément le contraire. Il croit qu'en suivant nos instincts, nous obéissons au vœu de la nature; il croit qu'on ne saurait dire s'il y a plus d'insolence et plus d'orgueil ou plus de sottise et de folie, à vouloir vivre non seulement en dehors d'elle, mais contre elle.

L'opposition n'est-elle pas évidente ou flagrante? Sous le nom d'hypocrisie, n'avouera-t-on pas bien que c'est à cette contrainte morale qui fait le fonds de la religion, — qui le faisait uniquement depuis l'apparition du calvinisme et du jansénisme, — que Molière s'en est pris avec son *Tartufe*? Ce qu'il a voulu nous montrer, n'est-ce pas qu'en nous enseignant à n'avoir « d'affection pour rien », la religion nous enseignait à nous détacher, non pas tant de nous-mêmes que de ces sentiments humains qui font le prix de la vie? N'est-ce pas enfin que les dévots, vrais ou faux, sont toujours dangereux? qu'en proposant aux efforts des hommes un but inaccessible, ils les dissuadent de leurs vrais devoirs ; et qu'en prêchant enfin, comme ils font, le mépris ou l'effroi du monde, ils nous détournent de l'objet de la vie, qui est d'abord de vivre.

C'est ici, je le sais, qu'on invoque la distinction de Cléante entre les « faux dévots », « qui font tant de grimace », et les « bons et vrais dévots » qui ne font pas « beaucoup de bruit ». Mais il faudrait d'abord avoir établi que Cléante est l'interprête fidèle de Molière. Et puis, quelle est, au fond, cette distinction? Les faux dévots ce sont, pour Cléante, tous ceux qui « étalent », si je puis ainsi dire; ce sont tous ceux qui pratiquent en quelque sorte ouvertement; ce sont tous ceux qui ne se cachent point de leur dévotion comme d'une faiblesse ou comme d'un crime. Mais l'enseigne des vrais est de n'en pas avoir; ils se contentent d'être dévots pour eux mêmes; et pourvu qu'ils vivent bien, ils laissent les autres vivre à leur guise. En d'autres termes encore, la marque de la vraie piété, pour Cléante, c'est de ne se soucier que d'elle-même. Dès que la religion prétend

s'ériger en guide de la vie, elle lui devient suspecte comme il dit encore, de « faste » et d'insincérité. Et c'est pourquoi, si l'on avait besoin d'une preuve nouvelle de la nature des intentions de Molière, on la trouverait dans les discours et dans le rôle de celui de ses personnages que l'on nous donne comme son « truchement ».

Aussi bien, s'il avait vraiment voulu mettre son *Tartufe* à l'abri des interprétations malveillantes, je n'aurai pas l'impertinence de dire comment il eût dû s'y prendre; mais ce n'est pas Cléante qu'il eût choisi pour porter en son nom la parole, c'est Elmire, c'est la femme d'Orgon, dont il eût opposé la dévotion traitable et sincère, à la dévotion, sincère aussi, de son bénêt de mari. C'est elle, puisqu'il l'a chargée de démasquer Tartufe, qu'il eût également chargée d'exprimer son respect pour les sentiments dont le langage de Tartufe n'est qu'une parodie sacrilège, — et non pas Cléante, qui ne tient pas à l'action, qui ne parle qu'à la cantonade, qu'on pourrait ôter de la pièce sans qu'il y parût. Ainsi du moins a-t-il fait dans *le Misanthrope*, où la « sincère Eliante » départage Alceste et Philinte, et dans les *Femmes savantes*, où ce n'est pas le bonhomme Chrysale, ni le beau-frère Ariste, ni peut-être Clitandre, mais Henriette surtout qui incarne sa véritable pensée...

Mais Elmire n'est qu'une aimable femme, à qui l'on peut bien dire que toute idée religieuse paraît être étrangère, qui ne trouve, pour répondre à la grossière déclaration de Tartufe, aucun des mots qu'il faudrait :

> D'autres prendraient cela d'autre façon, peut-être;
> Mais sa discrétion se veut faire paraître;

et comme, d'ailleurs, sa vertu n'en est pas moins inattaquable, qu'est-ce à dire, sinon que, par nature, « gens libères... ont un aiguillon qui les pousse à faits vertueux et les retire de vice? » Dans sa situation difficile de jeune femme d'un vieux mari, comme de belle-mère d'une grande fille et d'un grand garçon, pour ne donner aucune prise à la médisance, et pour demeurer foncièrement honnête, Elmire n'a eu qu'à suivre sa nature, et pas le moindre besoin de la corriger, de la vaincre, ou d'essayer seulement de la perfectionner.

Les contemporains — qu'il en faut bien croire sur leurs impressions — ne s'y trompèrent point; et, cinq jours après la *première* de *Tartufe*, la *Gazette de France*, dans son numéro du 17 mai 1664, déclarait la pièce « absolument injurieuse à la religion, et capable de produire de très dangereux effets ». Molière, soutenu par le roi, paya d'audace et riposta, comme l'on sait, en écrivant *Don Juan*. Il fit mieux encore : il profita des divisions de ses adversaires; il eut l'art de persuader aux jésuites que son *Tartufe* était une revanche des *Provinciales* et aux jansénistes qu'il en était la continuation ou le redoublement. C'est Racine qui nous l'apprend : « Les jansénistes disaient que les jésuites étaient joués dans cette comédie, mais les jésuites se flattaient qu'on en voulait aux jansénistes ». Mais la vérité, plus conforme à tout ce qu'on vient de voir, était que Molière n'avait point fait de distinction; et, tous dévots, tous ennemis du théâtre, tous hostiles à la nature, le fait est qu'il les confondait tous, jansénistes et jésuites, Escobar avec Arnauld, Pascal avec Bourdaloue, dans la dérision hardie qu'il faisait de la dévotion ou plutôt de la religion

même. S'ils avaient pu s'y méprendre un instant, c'est ce qu'ils reconnurent tous, quand, après bien des difficultés, *Tartufe*, en 1669, parut enfin publiquement sur la scène. L'épreuve de la représentation décida du sens de la pièce. Jésuites ou jansénistes, ils se sentirent tous également atteints; et c'est ce qu'oublient ceux qui ne veulent voir encore aujourd'hui dans *Tartufe* qu'une machine dirigée contre Port-Royal : que personne n'en fut plus indigné, ni ne traduisit plus éloquemment la douloureuse indignation de tous les « vrais dévots », que Bourdaloue, dans son *Sermon sur l'hypocrisie*.

Les dernières comédies de Molière, bien loin de démentir cette définition de sa philosophie, la confirment, et dans l'auteur de *George Dandin*, du *Bourgeois Gentilhomme*, ou du *Malade imaginaire*, avec tout son génie, c'est aussi la pensée de l'auteur de l'*École des Femmes* que l'on retrouve. Considérez seulement la place et le rôle qu'y tiennent les servantes, Nicole, Martine, Nérine ou Dorine, vraies filles de la nature, dont le naïf bon sens s'échappe en saillies proverbiales, et qui ne nous font rire, qui ne sont comiques ou « drôles », qu'à force d'être « vraies ». Ne semble-t-il pas qu'elles soient là pour nous dire que, tout ce qu'on appelle des noms d'instruction et d'éducation, inutile où la nature manque, ne peut, là où elle existe, que la fausser en la contrariant? Un seul mot d'elle, suffit pour déconcerter la science toute neuve de M. Jourdain ou pour fermer la bouche à la majestueuse Philaminte; et ce mot, elles ne l'ont point cherché, c'est la nature qui le leur a suggéré; et tandis que leurs maîtres, à chaque pas qu'ils ont, s'enfoncent plus avant dans le ridicule, elles sont

belles, elles, si je puis dire, de leur simplicité, de leur ignorance, et de leur santé.

Considérons également la nature des sujets, et la leçon qui s'en dégage. A cet égard, la dernière des comédies de Molière, *le Malade imaginaire*, est peut-être la plus instructive. On s'est demandé souvent d'où procédait l'étrange acharnement de Molière contre la médecine et contre les médecins. Était-ce là, comme on l'a dit, « l'un des fléaux du siècle »? ou bien ayant éprouvé sur lui-même l'inutilité de leurs prescriptions et de la vanité de leur art, n'a-t-il fait que soulager sur eux ses rancunes de valétudinaire? Non; mais la vérité, c'est qu'à ses yeux, les prétentions des médecins ne sont pas moins ridicules, en leur genre, que celle des dévôts. Eux aussi, comme les dévots, ils se croient plus forts ou plus habiles que la nature et ils se vantent, comme eux, de la rectifier, et au besoin, de la perfectionner. Or « la nature, dit Béralde à Argan, la nature, d'elle-même, quand nous la laissons faire, se tire doucement du désordre où elle est tombée; » et « lorsqu'un médecin vous parle d'aider, de secourir, de soulager la nature,... il vous dit justement le roman de la médecine ».

A voir Molière s'attacher obstinément à cette philosophie de la nature, il y a quelque chose d'autant plus surprenant que, comme on le sait assez, la vie n'a pas toujours été douce pour lui, et que, dans ses dernières années, ni les ennuis, ni les humiliations, ni les chagrins aussi de toute sorte ne lui ont manqué. On connaît les tristesses de son ménage; la maladie s'y vint bientôt ajouter, et, à partir de 1666, il perdit, pour ne la plus jamais retrouver, la bonne humeur allègre des années

d'autrefois. Aussi dans ses dernières pièces la satire est plus âpre, la gaîté plus amère, et le rire est par instants presque convulsif. — Et parmi tout cela, la philosophie de Molière se retrouve toujours, et toujours la même. Si donc il ne peut s'empêcher de recommencer, entre deux scènes de ménage ou entre deux hoquets, l'apologie de la nature; s'il continue de bafouer tous ceux qui veulent entreprendre sur les droits de cette mère de toute santé, de toute sagesse, de toute vertu, combien ne fallait-il pas que cette philosophie lui tînt au cœur, et qu'il en fût sans doute plus profondément imbu qu'il ne le croyait lui-même! Écoutez l'Angélique de *George Dandin* : « Je veux jouir, s'il vous plaît, des quelques beaux jours que m'offre la jeunesse, et prendre les douces libertés que l'âge me permet ».C'est toujours le langage de *l'École des femmes*. Ni l'expérience de la vie, ni les tristesses des dernières années n'y ont rien fait.

Quelle place cette philosophie assigne-t-elle à Molière dans l'histoire des idées?

« M. Molière, dit le docte Baillet en 1686 dans ses *Jugemens des savans*, est un des plus dangereux ennemis que le siècle ou le monde ait suscités à l'Église, et il est d'autant plus redoutable qu'il fait encore après sa mort le même ravage dans le cœur de ses lecteurs qu'il avait fait de son vivant dans celui de ses spectateurs... La galanterie n'est pas la seule science qu'on apprend à l'école de Molière, on y apprend aussi les maximes les plus ordinaires du libertinage... » Quel était donc, entre 1660 et 1680, le fond de la pensée de nos « libertins » ?

Ils ne croyaient pas précisément que la nature fût

bonne, au sens où l'entendra plus tard l'auteur de la *Nouvelle Héloïse* et de *l'Émile*, mais ils ne croyaient pas non plus qu'elle fût mauvaise. Ils professaient seulement qu'elle était la nature, que ses inspirations ou ses conseils ne sauraient en général différer de ceux de la sagesse; et surtout ils disaient, avec La Mothe Le Vayer, que de vouloir lui résister, « c'est prétendre ramer contre le cours de l'eau ». Sans doute ses conseils peuvent parfois n'être pas opportuns, et ils ne sont pas toujours clairs. Mais, en ne la suivant pas, il faut prendre garde au moins de ne la pas contrarier, et, pour cela, de ne rien mêler à ses opérations qui ne soit pris ou tiré d'elle-même, si je puis ainsi dire, et puisé dans son fonds. On ne dira donc pas à l'homme d'essayer de s'en distinguer, mais au contraire de s'y conformer, d'en user avec elle comme les membres avec l'estomac, de se bien souvenir qu'étant en elle il ne vit que par elle, et de ne jamais enfin la traiter en puissance ennemie. Est-ce pourtant ce que font toutes les religions? et, comme les religions, toutes les disciplines qui ne mettent pas dans la vie même et dans le plaisir de vivre l'objet et le but de la vie? On voit la conséquence, et je n'ai pas besoin de la déduire longuement.

C'est de cette « philosophie », très nette et précise, que Molière a été l'interprête. Les partisans en étaient plus nombreux qu'on ne croit au XVII[e] siècle, et — pour n'en citer qu'un ici — les *Contes* et les *Fables* mêmes de son ami La Fontaine ne l'insinuent pas moins subtilement que les chefs-d'œuvre de Molière. Tous ensemble, avec une conscience plus ou moins claire de leur œuvre, indifférents ou sceptiques, libertins ou athées, ils conti-

nuaient la tradition païenne de la Renaissance, et par un effort contraire à celui des Pascal, des Bossuet et des Bourdaloue, ils travaillaient à « déchristianiser » l'esprit du XVIIe siècle, ou, si je puis me servir de ce mot, ils travaillaient à « laïciser » la pensée. Et leur influence est telle que, dans l'histoire des idées du XVIIe siècle, ayant balancé le pouvoir du jansénisme, et n'ayant pas d'ailleurs agi dans le même sens que le cartésianisme, le naturalisme qu'ils représentent est comme un troisième courant qu'il faut donc distinguer expressément des deux autres.

On mesurera la puissance de ce courant si l'on songe qu'au siècle suivant Voltaire et Diderot en procèdent; Voltaire, qui dès 1728, avec une sûreté de coup d'œil singulière, s'en est pris tout d'abord à Pascal, Voltaire, qui ne croit pas plus que Molière à la bonté de la nature, mais qui, comme Molière, croit à l'inutilité d'abord, et ensuite à la cruauté des moyens que les hommes ont imaginés pour combattre la nature, et ne réussir finalement qu'à être vaincus par elle. — Et Diderot, qui tire des principes du « libertinage », comme une conséquence lointaine, la religion de la nature. Que Molière ait prévu toutes les conséquences qui devaient sortir un jour de ses doctrines, c'est ce que je n'oserais dire. Il suffit qu'il ait annoncé, ou même préparé l'esprit du XVIIIe siècle, en interrompant en quelque sorte la prescription de la libre-pensée; en disant publiquement, à portes ouvertes, ce que l'on ne murmurait pour ainsi dire qu'à portes closes; en enseignant sur la scène, en inoculant en quelque sorte aux clercs de procureurs, aux mousquetaires, à la valetaille

qui remplissaient le parterre, ce qui n'était qu'une doctrine secrète et réservée, dont on ne croyait pas que le vulgaire fût encore capable. Par là sa place est considérable dans l'histoire des idées et dans l'histoire de la morale.

V. — Langue, versification et style de Molière.

Qu'il existe ce que l'on appelle un préjugé légitime contre le style de Molière, les Moliéristes ont seuls pu le nier, et en raison de leur préjugé à eux, celui qui consiste à ne tenir plus compte ni d'aucun témoignage ni d'aucune autorité dès qu'ils ne sont pas entièrement favorables à Molière. Dès 1689, La Bruyère disait : « Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et d'écrire purement » ; en 1697, Bayle ne s'exprimait pas autrement dans l'article Poquelin de son grand *Dictionnaire* : « Il avait une facilité incroyable à faire des vers. Mais il se donnait trop de liberté d'inventer de nouveaux termes et de nouvelles expressions : il lui échappait même fort souvent des barbarismes. » Et en 1713 enfin, dans sa *Lettre sur les occupations de l'Académie française*, Fénelon enchérissait sur La Bruyère et sur Bayle : « En pensant bien, il parle souvent mal ; il se sert des phrases les plus forcées et les moins naturelles. Térence dit en quatre mots, avec la plus élégante simplicité, ce que celui-ci ne dit qu'avec une multitude de métaphores qui approchent du galimatias. J'aime bien mieux sa prose que ses vers... » Ces citations peuvent suffire ; et n'ayant point d'ailleurs souvenance que personne au XVIIIe siècle ait protesté formellement contre l'opinion de Fénelon,

de La Bruyère et de Bayle, nous pouvons en conclure que, d'une manière générale les contemporains et les successeurs de Molière, tout en rendant hommage à son génie, ont jugé qu'il « écrivait mal » ; — ou tout au moins qu'il n'écrivait pas bien.

Ces jugements embarrassèrent fort les critiques du XIX[e] siècle, habitués à vénérer Molière comme un demi-dieu littéraire et comme un héros national. Les plus timides essayèrent de la conciliation, montrant qu'au XVIII[e] siècle « barbarisme » signifiait « solécisme » et tâchant de donner au mot de « galimatias » un sens qui ne fût pas trop défavorable. De plus hardis convinrent du fait, mais l'excusèrent aussitôt par les nécessités du théâtre. Enfin en 1882, Scherer reprit, en l'appuyant des citations, le jugement consacré. Les Moliéristes alors se fâchèrent tout rouge, et s'ils ne demandèrent pas la tête du sacrilège, il s'en fallut de peu.

Le sujet est donc important, et mérite un examen approfondi. Il faut bien qu'il y ait des questions de principes engagées dans le procès qu'on fait au style de Molière : car pourquoi ne fait-on pas du style de Racine ou de La Fontaine des critiques analogues ?

Faisons d'abord quelques observations préjudicielles. Toutes les critiques adressées à Molière sur ce point sont d'une époque où la notion de style est déterminée beaucoup plus étroitement qu'au temps de Molière lui-même. En 1660, les grands écrivains ont l'instinct du style. En 1680, en grande partie à cause du travail accompli et des exemples donnés par les grands écrivains classiques, les procédés du style sont catalogués. Bayle les connaît, La Bruyère les applique, et Fénelon, qui est né en

1651, s'étonne de ne les pas voir suivis. Le XIXe siècle ne laissait pas d'être assez mauvais appréciateur en cette matière, le Romantisme, cette grande Révolution des mots et du style, ayant détruit bien des préjugés anciens et les ayant remplacés par des préjugés nouveaux très vivaces. Aussi bien nombre « d'incorrections » qu'on reproche à Molière sont-elles la « correction » même de la langue de son temps. Gardons-nous donc de prendre à son égard l'attitude que Voltaire a prise à l'égard de Corneille, dans son trop fameux *Commentaire*.

Considérons en outre que le style de Molière est le style dramatique, et non celui du roman ou de l'histoire. Ce « genre » de style est assez difficile à définir sans doute, mais on peut dire néanmoins qu'il paraît être essentiellement abréviatif, qu'il est plein de tournures elliptiques, imitées de la liberté de la conversation. Nous ne reprocherons donc pas à Molière d'avoir mis cette phrase dans la bouche de don Juan, parlant aux frères de son Elvire : « Oui, je suis don Juan lui-même, et l'*avantage du nombre* [que vous avez sur moi] *ne m'obligera pas à vouloir déguiser mon nom* ». Toute autre tournure, moins elliptique, serait moins rapide, et surtout moins « parlée » : don Juan raisonnerait, il ne « causerait » plus. Oui, dit Horace à Arnolphe,

> Oui, mon père m'en parle, *et qu'il est revenu*,
> Comme s'il devait m'être entièrement connu.

Que gagnerions-nous à ce que Molière eût écrit : « *Oui, mon père m'en parle et* [à ce qu'il m'en dit par ailleurs, il ajoute] *qu'il est revenu* », et qui ne voit ce que la vivacité du dialogue y perdrait?

Ces remarques faites, abordons directement la question en étudiant successivement la langue, la versification et le style de Molière.

I. Sa langue porte un caractère très marqué d'archaïsme. Elle ressemble beaucoup plus à celle de Corneille qu'à celle de Racine, et parfois même elle paraît dater d'avant *le Menteur*, ou d'avant les *Provinciales*. Il y a de cela plusieurs raisons. Bourgeois de Paris, Molière parle comme aux Halles ou au Palais, non comme à Port-Royal ou à la Cour; car il est avant tout de sa condition, et il l'est demeuré jusqu'au bout. Et puis, il a longtemps couru la province, qui conserve si bien les mots et les tournures de jadis. En troisième lieu sa mémoire de comédien lui fournit tout naturellement le vocabulaire des pièces qu'il joue depuis 1643 : il n'est pas étonnant dès lors que ses personnages aient un parler voisin de celui des personnages de Corneille, ou même de Hardy. Ajoutons encore que comme *naturaliste*, et pour donner plus d'exactitude encore et de vie à ses dialogues, il emprunte des mots au vocabulaire de la plus familière conversation, et au besoin il en invente, sur le même modèle. Or la conversation familière recèle un grand nombre de vieux mots, souvent très pittoresques, et qui, pour cette raison même, sont bannis de l'usage relevé, de même que les éclats de voix et les grands gestes ne sont pas admis dans un salon. Aussi bien, — et c'est ici la cinquième raison des archaïsmes de Molière — Molière a-t-il à ce qu'il semble, recherché parfois les vieux mots pour réagir contre l'influence des salons précisément, pour effaroucher les précieuses.

Les mots ou les expressions dont il paraît être le

créateur n'ont en général pas fait fortune. Qui donc se sert aujourd'hui du terme de *rapatriage*, qui donc emploie *tabler* dans le sens de *s'attabler*? *Goguenarderies, pimpesouée* (mijaurée), *exhilarant* sont tombés. L'on ne dit guère des *cachements de visage*, des *détournements* ou des *baissements de tête*, non plus que des visites *muguettes*, ni une *ondée* de coups de bâton.

Passons aux incorrections tant reprochées à Molière. En est-ce une, de dire avec maître Jacques : « Vos chevaux, comment voudriez-vous *qu'ils* traînassent un carrosse, *qu'ils* ne peuvent pas se traîner eux-mêmes ? » Je ne sais trop ; mais il y en a d'autres, et de plus graves, comme dans ces quatre vers de l'*École des Femmes* où Horace dépeint Agnès à Arnolphe :

> Simple, à la vérité, par l'erreur sans seconde,
> D'un homme *qui* la cache au commerce du monde,
> Mais *qui* dans l'ignorance où l'on veut l'asservir
> Fait briller des attraits capables de ravir.

Le premier *qui* se rapporte à Arnolphe lui-même, — qu'Horace, ainsi qu'on sait, ne connaît pas encore, à ce moment de l'action, pour le tuteur d'Agnès, — et le second *qui* à Agnès. Voici un autre exemple. C'est Elmire qui s'adresse à Tartufe, dans la grande scène du IVe acte :

> Qu'est-ce *que* cette instance a dû vous faire entendre
> *Que* l'intérêt *qu'*en vous *on* s'avise de prendre,
> Et l'ennui *qu'on* aurait *que* ce nœud *qu'on* résout
> Vint partager du moins un cœur *que* l'*on* veut tout ?

Ce n'est pas l'enchevêtrement des conjonctions qui est incorrect, ni lourd, dans ces vers; mais le mot d' « instance » n'exprime ici que d'une manière un peu vague ce qu'Elmire veut dire ; mais les deux *on* qui

se rencontrent et se contrarient dans le troisième vers ne se rapportent pas au même sujet, — « l'ennui qu'*on* aurait », c'est Elmire; « ce nœud qu'*on* résout », c'est Orgon; et mais enfin « résoudre un nœud » ce n'est pas former ou conclure un projet de mariage, et au contraire ne peut-on dire qu'en bon français ce serait plutôt le rompre? Reconnaissons-le donc : si nous ne pouvons affirmer avec Vauvenargues « qu'il y a peu d'écrivains moins corrects et moins purs que Molière », du moins sommes-nous en droit de dire que les incorrections sont nombreuses dans son œuvre, sans en excepter celles même de ses pièces que, comme son *Tartufe*, il a eu tout le temps, entre 1664 et 1669, de revoir à loisir.

Restent le « galimatias, » et cette « multitude de métaphores » qui feraient, au dire de Fénelon, un si choquant contraste avec « l'élégante simplicité » de Térence. Et nous convenons qu'on n'a jamais, dans aucune langue, écrit plus élégamment que Térence, ni plus simplement, tandis qu'aucun grand écrivain n'est plus abondant en métaphores d'ailleurs inutiles, et n'y met moins d'élégance et de choix. Voici quelques vers franchement détestables :

> Ne vous y fiez pas, il aura des ressorts
> *Pour donner contre vous raison à ses efforts,*
> *Et, sur moins que cela, le poids d'une cabale*
> *Embarrasse les gens dans un fâcheux dédale.*
>
> (*Tartufe*, V, III.)

Mais cette prose est-elle beaucoup meilleure :

> Les applaudissements me touchent, et je tiens que dans tous les beaux-arts c'est un supplice assez fâcheux que de se produire

à des sots, *que d'essuyer sur des compositions les barbaries d'un stupide...* (*Bourgeois gentilhomme.*)

Et ce ne sont pas là, on peut s'en convaincre aisément, de ces passages artificiellement choisis, dont on aurait peine à retrouver les semblables! Non! mais il s'agit bien d'une manière d'écrire habituelle à Molière.

Non, non, il n'est point d'âme *un peu bien située*
Qui veuille d'une estime ainsi prostituée,
Et la plus glorieuse a des régals peu chers
Dès qu'*on* voit qu'*on* nous mêle avec tout l'univers.
(*Misanthrope*, I, I.)

Le premier de ces deux *on* c'est nous et le second c'est les autres : nous avons vu que cette faute était ordinaire à Molière. « Avoir des régals peu chers » n'est pas d'une meilleure langue que le fameux « Et nous berce un temps notre ennui » du sonnet d'Oronte, et la métaphore est assurément moins jolie. S'il n'est pas douteux que « la plus glorieuse » se rapporte, selon le sens, à « estime », c'est à « âme » que la grammaire le rejoindrait naturellement. Une « âme un peu bien située » n'a jamais été synonyme d'un « cœur bien placé ». Tous les défauts de la langue de Molière semblent réunis dans ces quatre vers. Considérons encore ces quelques lignes de l'*Avare* :

Je n'aurais rien à craindre, dit Élise à Valère, si tout le monde vous voyait des yeux dont je vous vois, *et je trouve en votre personne de quoi avoir raison aux choses que je fais pour vous.* Mon cœur *pour sa défense* a tout votre mérite, *appuyé du secours d'une reconnaissance où le Ciel* m'engage envers vous.

« Avoir raison aux choses que l'on fait » est une locution barbare; « mon cœur pour sa défense », est amphibologique, si ce n'est nullement du « mérite » de Valère

ou de son propre penchant, à elle, qu'Élise ici songe à « se défendre », mais du jugement que le monde fera du choix de son « cœur ». Le « secours d'une reconnaissance où le ciel engage Élise envers Valère », ce « secours » appuyant ce « mérite », et ce « mérite » suffisant à « la défense de ce cœur », sont de pur galimatias. Combien d'autres exemples ne pourrait-on pas apporter ! Des « naturels rétifs », qui « se roidissent contre le droit chemin de la raison », un « monstre plein d'effroi » que l'on s'est formé

> De l'affront que nous fait un manquement de foi ;

une « pleine droiture » où l'on « se renferme », de « molles complaisances » qui

> Donnent de l'encens à nos extravagances...

il semble qu'il y ait là de quoi justifier toutes les critiques. Et que dire enfin de cette métaphore-ci :

> Je voudrais de bon cœur qu'on pût, entre vous deux,
> *De quelque ombre de paix raccommoder les nœuds.*

Il est juste de remarquer ce que ces métaphores ont d'incohérent. Mais en revanche il serait injuste d'oublier que pareille incohérence se retrouve, — à un moindre degré sans doute — mais enfin de retrouver sous la plume des meilleurs écrivains du XVIIe siècle. Corneille, Mme de Sévigné, Boileau, Bossuet, Racine nous étonnent souvent par le peu de soin qu'ils prennent de suivre leurs métaphores. C'est qu'aussi bien faire des métaphores qui se suivent était le lot et le privilège des Précieux. Et, pour constater que Molière ne voyait là

qu'un travers d'esprit et un ridicule, on n'a qu'à se rappeler le couplet célèbre qu'il prête à Trissotin :

> Pour cette *grande faim* qu'à mes yeux on expose,
> Un *plat* seul de huit vers me semble peu de chose,
> Et je pense qu'ici je ne ferais pas mal
> De joindre à l'épigramme, ou bien au madrigal
> Le *ragoût* d'un sonnet qui chez une princesse,
> A passé pour avoir quelque *délicatesse* :
> Il est de *sel* attique *assaisonné* partout,
> Et vous le trouverez, je crois, d'assez *bon goût.*

Ainsi les caractères de cette langue sont bien les caractères du genre d'esprit et de la façon de vivre, de sentir ou de penser qu'elle traduit. On peut regretter, en songeant à Racine, qu'elle manque de finesse ; qu'elle manque de grâce, en songeant à La Fontaine, et qu'enfin elle n'ait pas l'agilité de la langue de Regnard. Mais son originalité est faite de verdeur, d'opulence, de liberté. Les mots en sont pleins, ironiques, un peu lourds ; l'allure en est habituellement ironique ou moqueuse ; la métaphore y rapetisse, elle y rabaisse, elle y ridiculise volontiers ce qu'elle exprime. On a le droit, aussi, de la trouver vulgaire, et, en effet, du fond de ces existences médiocres, où ne s'agitent généralement que des préoccupations assez mesquines, comment ramènerait-elle rien de très noble ou de très généreux ? Mais, en revanche, elle a les qualités de ses défauts : elle est saine, franche, naturelle, et elle a, — dans les choses qui sont de son domaine, — le poids, l'autorité, la force.

> Et ce que le soldat, dans son devoir instruit,
> Montre d'obéissance au chef qui le conduit,
> Le valet à son maître, un enfant à son père,
> A son supérieur le moindre petit frère,

N'approche point encor de la docilité,
Et de l'obéissance et de l'humilité,
Et du profond respect où la femme doit être
Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître
(*Ecole des Femmes,* III, II.)

Voilà vraiment du Molière, du bon Molière, du meilleur Molière, du vrai fils de Jean Pocquelin. Prenons encore le « couplet » de La Flèche, dans l'*Avare*. « Le seigneur Harpagon est, de tous les humains, l'humain le moins humain », etc., ou relisons *George Dandin*. On ne saurait parler plus « bourgeois », et tout ce qui manque ou tout ce qu'on voudrait à Molière quand il écrit son *Garcie de Navarre*, il l'a dans ces peintures de la réalité moyenne. Ainsi Boileau n'a rien écrit de mieux que certains vers de son *Lutrin*, où les sentiments qu'il prête à ses personnages, n'ayant rien que d'assez vulgaire, trouvent leur expression accomplie dans sa langue de tous les jours, au vocabulaire, au timbre, à l'accent de laquelle il était fait dès l'enfance.

II. Sa versification est moins personnelle et moins originale. Non pas que je m'associe en aucune manière aux paradoxes de Fénelon sur la gêne de la rime et sur la préférence que l'on doit accorder à la prose de Molière sur ses vers. Mais soit rapidité de l'improvisation, soit autre chose, il semble certain que Molière est un peu gêné, sinon par la rime, du moins par l'ampleur de l'alexandrin français. Rappelons-nous Corneille, et comme le vers se moule à sa pensée. Chez Molière au contraire, les chevilles abondent, le remplissage, et ce que Malherbe appelait familièrement la « bourre » dans les vers de Ronsard :

Vous savez mieux que moi *quels que soient vos efforts*,
Que l'argent est la clef de tous les grands ressorts.
(*Ecole des Femmes*, I, vi.)

ou encore :

C'est être bien coiffé, *bien prévenu de lui*
Que de nous démentir sur le fait d'aujourd'hui.
(*Tartufe*, IV, iii.)

ou encore :

Pour moi, je ne tiens pas, *quelque effet qu'on suppose*,
Que la science soit pour gâter quelque chose.
(*Femmes Savantes*, IV, iii.)

ou bien :

Le Ciel, *dont nous voyons que l'ordre est tout-puissant*,
Pour différens emplois nous fabrique en naissant.
(*Femmes Savantes*, I, i,)

Et cependant ces chevilles bien loin d'être « abominables », comme le voulait Schérer, ne laissent pas d'avoir leur justification. Des vers, conçus et faits pour être « dits » sur le théâtre ne sauraient aller à leur but sans donner un peu de relâche à l'attention du spectateur et à la continuité du débit de l'acteur. Ce qui le prouve bien, c'est qu'il y a de la « bourre » dans la prose aussi de Molière. C'est qu'il faut des temps d'arrêt dans la conversation; la parole ne suit pas immédiatement la pensée; un style non seulement concis et ramassé, mais trop dense, fatiguerait promptement l'interlocuteur. Il n'est pas conforme à la réalité, même en prose, que tous les mots aient le même intérêt, ou, pour ainsi parler, la même prétention : *Quoi qu'on die* a du bon, le *quoi qu'on die* de Trissotin, et Molière s'en moque, mais il y a plaisir à le voir en user :

Et enfin tout le mal, *quoique le monde en glose*.
(*Ecole des Femmes*, VI, viii.)

et encore :

> Et je ne vois rien là, *si j'en puis raisonner*,
> Qui blesse la pensée, y fasse frissonner.
> (*Femmes Savantes*, I, I.)

Toutes ces « chevilles » manifestement soulagent l'attention de l'auditeur. Elles nous donnent le temps de respirer. Je ne sais si l'on ne pourrait ajouter qu'elles règlent la diction de l'acteur. A tout le moins l'avertissent-elles de la monotonie de notre alexandrin. Elles l'obligent à changer de ton. Elles le ramènent au naturel. Elles rapprochent encore le discours de l'allure de la conversation. Il n'a pas l'air étudié, calculé, compassé. Grâce à ces chevilles le personnage n'apporte point sa phrase toute faite ; il ne la récite point comme venant de son auteur, mais de son fonds à lui, qui parle ; il la cherche en notre présence, et la trouve à peine avant nous. Et puisque rien n'est plus « précieux » que de vouloir faire un sort à chaque mot, on conçoit que rien n'ait répugné davantage au grand ennemi de la préciosité.

Cependant, par une conséquence naturelle, plus le vers de Molière se rapproche ainsi de la conversation et de la vie commune, plus aussi il devient « prosaïque ». Si, dans ce vers de l'*École des Femmes* :

> Vos chemises de nuit et vos coiffes sont faites,

ou dans ces deux vers de *Tartufe* :

> Et fort dévotement il mangea deux perdrix
> Avec une moitié de gigot en hachis,

l'intention comique n'était pas marquée fortement, et le trait de caractère accusé, tout le monde sait bien que ce

seraient à peine des vers. On ne peut pas tout dire en vers; le vers ne se plie pas à l'expression de certains détails; ce qu'il y a de chantant et de lyrique en lui proteste contre leur prosaïsme. C'est pourquoi, dans la prose de Molière, notre admiration se trouve plus au large, et si elle n'est pas plus vive, comme celle de Fénelon, du moins est-elle plus libre. Ou encore, quand une langue est déjà prosaïque de nature, le vers en accuse la lourdeur, et c'est ce qui arrive fréquemment à Molière. On le verra bien si on compare ses vers à ceux de La Fontaine, qui est poète, qui l'est dans ses *Fables*, et même dans ses *Contes*, où pourtant on ne dira point qu'il soit préoccupé de sentiments très nobles. — En résumé, nous dirons que la versification de Molière, telle qu'elle est, facile, « chevillée », prosaïque, est exactement adaptée aux nécessités de sa comédie.

III. Au style de Molière, Schérer reprochait d'être « inorganique ». Il entendait par là que ce style était successif, pénible, et artificiel. Successif, parce que Molière, quand il n'enferme pas sa pensée dans un de ces vers devenus proverbes,

Il est de faux dévots ainsi que de faux braves;

tourne, pour ainsi dire, autour d'elle; il en exprime, à la façon de Montaigne, par des comparaisons non pas suivies, mais successives, les différents aspects ou encore les divers degrés d'approximation; il a ainsi, si je puis ainsi parler, des sautes de métaphores. Pénible, à cause de ces enchevêtrements de conjonctions dont nous avons parlé, et qui approchent souvent de l'incorrection. Artificiel enfin, parce que rempli de métaphores qui, si on les

prend à la lettre, et si on se représente l'image qu'elles peuvent évoquer, choquent par leur incohérent entassement.

Tout cela est vrai quand on lit Molière; mais tout cela apparaît faux, ou du moins presque rien de tout cela n'apparaît quand on le voit jouer. Alors on admire ce style improvisé, j'entends ici, comme je le disais tout à l'heure à propos de la versification, qui semble improvisé par les acteurs même. On admire cette absence de prétention littéraire, et l'on est heureux de ne pas sentir l'auteur derrière ses personnages. Caractérisés comme sont ces personnages, c'est à eux, c'est à leur condition, à leur situation qu'on demande la raison des bizarreries, et en tout cas de la variété « inorganique » du style de Molière. Il y a dans Arnolphe un mélange de sottise naturelle et de contentement de soi-même, il y a de la finesse et de la prétention, et il y a dans Tartufe du calcul et de la maladresse, il y a de l'hypocrisie et de la grossièreté. Si de toutes ces nuances on retrouve, et on doit retrouver quelque chose dans la manière dont ils parlent, imputerons-nous au « style de Molière » ce qui est caractéristique des personnages? Encore une fois, il les écoute parler, au lieu de leur imposer, comme feront ses successeurs, sa manière à lui de parler : sa gaîté légère et cynique de viveur, comme Regnard, sa froideur d'ironiste, comme Le Sage; ou sa subtilité de psychologue et ses recherches de précieux comme Marivaux. Et si le *Distrait*, *Turcaret*, *le Glorieux*, *le Méchant*, sont des comédies assez bien écrites, qui font honneur à leurs auteurs, mais qui en font peut-être moins à la scène française, et dont la froideur pourrait venir d'être précisément trop bien

écrites, on peut dire en revanche de Molière qu'il eût écrit moins bien, s'il avait mieux écrit; que son style serait moins essentiellement comique s'il avait plus de tenue et d'unité, s'il n'était pas, avant tout, un style « parlé ».

L'une des premières leçons que donnaient encore, il y a quelque trente ans, les rhétoriques, c'est qu'il ne faut pas écrire comme l'on parle. Au XVII[e] siècle on pensait autrement, et Vaugelas estimait que « la parole qui se prononce est la première en ordre et en dignité, puisque celle qui est écrite n'est que son image, comme l'autre est l'image de la pensée. » Les écrivains du XVI[e] siècle, semble-t-il, se souciaient plus de la « figure », que du son ou de la « musique » des mots. Mais, sous l'influence de diverses causes, — développement de l'esprit de conversation, fortune de l'éloquence de la chaire et du théâtre — voici qu'entre 1610 et 1640 presque tous nos écrivains deviennent ce que l'on appelle aujourd'hui des *auditifs*, et leur style un style oratoire. Ils n'écrivent point pour être lus, mais pour être entendus. Ils ne racontent point, ni même n'exposent ou ne raisonnent : ils discourent. Ils ne se soucient pas d'être pittoresques ou colorés, mais éloquents. L'arrangement de leur phrase n'est point calculé ni destiné pour les yeux, mais pour l'oreille. Et le caractère le plus général du style classique, de 1636 à 1690, a été d'être un style « parlé ». Il essaye d'imiter ou de reproduire le jaillissement même de la parole, lorsqu'on fait parler les autres, comme font Racine et Molière, et, quand on parle soi-même, pour son compte et en son nom, comme Bossuet et Pascal, la génération de la pensée. La pensée se présente à nous

totale et indivise, confuse et indéterminée, embarrassée, si je puis ainsi dire, de contrepensées qui la complètent ou qui la restreignent. Si, pour l'exprimer, nous commençons par la décomposer, et qu'ensuite nous la recomposions au moyen du langage, nous en avons fait l'analyse; et c'est le style écrit. Mais, au lieu de la décomposer, si l'on se propose d'en reproduire les accidents eux-mêmes, et aussi de conserver à la parole qui la rend je ne sais quel air d'improvisation, c'est le style parlé. Et tel est bien le style de Molière.

C'est pourquoi nous dirons maintenant de son style qu'il n'est pas sans défauts, mais ces défauts ne l'empêchent point d'être unique en son genre, et dans notre histoire littéraire, pour des qualités qui tiennent étroitement à ces défauts mêmes. Je ne parle pas de la gaîté, qui en jaillit, à la rencontre, comme d'une source inépuisable. Mais il a le naturel, il a l'ampleur, il a la force, il a la fantaisie, la fantaisie caricaturale, énorme, inattendue; et il manque de grâce et de délicatesse, mais il a la profondeur.

CHAPITRE V

JEAN DE LA FONTAINE (1621-1695)

On connaît sa biographie : il naît le 7 ou le 8 juillet 1621 à Château-Thierry, où son père exerçait les fonctions de « maître des eaux et forêts ». On ne sait trop comment ni d'où lui vint l'idée, quand il eut tant bien que mal terminé ses premières études, d'entrer à l'Oratoire, et jamais homme ne se trompa plus étrangement sans doute sur la nature de son génie. Mais ce qui est bien plus étrange encore, c'est qu'il ne reconnut pas lui-même son erreur, et il fallut qu'on le priât de « se retirer » de la docte congrégation. Il n'avait pas tout à fait vingt-trois ans. Il fit alors son droit, comme Boileau, comme Molière, puis il revint se fixer à Château-Thierry, où son père, qui songeait à lui assurer la succession de la charge de maître des eaux et forêts, commença par le marier, en 1647, avec une jeune fille de quinze ans, Marie, fille de Guillaume Héricart, « lieutenant civil et criminel à la Ferté-Milon ». C'était une autre erreur; et pas plus que pour les devoirs de la vie religieuse, Jean n'était fait pour les obligations de la vie conjugale. Aussi

l'accord ne dura-t-il guère entre les deux époux. La naissance même d'un fils, en 1653, ne changea rien à l'humeur romanesque et désordonnée de Mlle de la Fontaine — la femme du monde qui paraît avoir été le moins faite pour fixer un mari volage —, non plus qu'à l'insouciance naturelle du père, qui ne devait jamais s'occuper du « marmot » ; à la suite d'une séparation de biens, quittant sa femme et Château-Thierry, il vint à Paris tenter la fortune littéraire. C'est du moins ce qui semble résulter de la publication de son premier ouvrage : une traduction, ou, comme nous dirions de nos jours, une « adaptation » de l'*Eunuque* de Térence, qui fut représentée deux ou trois fois peut-être, et qui parut en 1654. Les curieux de détails plus abondants sur la première jeunesse et sur le ménage de La Fontaine en trouveront plus qu'on n'en voudrait dans l'ouvrage classique de Walckenaër : *Histoire de la vie des ouvrages de Jean de la Fontaine* (Paris, 1820) et dans l'excellente *Notice* que P. Mesnard a écrite plus récemment pour le *La Fontaine* de la collection des *Grands Écrivains de la France* (1883).

En 1657, il devient l'un des poètes à gages de Fouquet. C'est ici, comme on le sait, et comme il faut bien pourtant qu'on le rappelle, un des côtés les plus déplaisants de son personnage. Toute sa vie, comme nous l'allons voir, La Fontaine a pratiqué le parasitisme. Du moins, en acceptant ou en sollicitant les bienfaits du surintendant, doit-on dire qu'il ne fit qu'imiter les hommes de lettres ses contemporains. Et ce qui achève peut-être de l'excuser, c'est la reconnaissance qu'il garda toujours à son protecteur tombé dans la disgrâce. L'*Elégie aux nymphes de Vaux* en est l'éloquent témoignage, et, puisqu'il

arrive quelquefois qu'une bonne action ne nuise pas à son auteur, on est bien aise que cette *Élégie* soit un des bons ouvrages de La Fontaine.

Pour le surintendant il composa quelques pièces dans le goût précieux qui durait encore; nous en parlerons tout à l'heure. — En 1661, il connaît Molière, qui jouait à Vaux les *Fâcheux*. Pour Racine, La Fontaine le connaissait de la Ferté-Milon, les Héricart étant même alliés des Racine. Quant à Boileau, il se lia avec lui à l'occasion des *Contes* : voici comment : trois recueils de *contes* parurent en 1665, 1666, et 1667. En 1664, un M. de Bouillon, — qui faisait partie, comme La Fontaine lui-même, de la maison de la duchesse d'Orléans, douairière, — avait publié, l'année précédente, une imitation en vers du *Joconde* de l'Arioste. Lorsque La Fontaine, à son tour, fit paraître la sienne, une discussion s'engagea sur le point de savoir à laquelle des deux on devait donner la préférence; et peut s'en fallut que l'on ne vît renaître les temps de la grande querelle des *Jobelins* et des *Uranistes*; mais les dames y prirent moins de part, sans doute. La dispute se termina par un jugement de Boileau, tout jeune et encore inconnu, qui n'hésita pas plus, avec sa sûreté de goût, à se ranger du côté de La Fontaine, qu'il n'avait hésité naguère à se ranger du côté de Molière.

Les « quatre amis » comme parle La Fontaine dans le *Prologue* de *Psyché*, Molière, Boileau, Racine, et l'auteur des *Fables* enfin parues en 1668, — pour les six premiers livres — durent se réunir souvent vers cette époque. La Fontaine continuait cependant à vivre, — et même à écrire, — à l'aventure, passant d'une protec-

trice à une autre, de la duchesse d'Orléans, femme de Gaston, à la duchesse de Bouillon; de celle-ci à Mme de la Sablière, quand la duchesse de Bouillon se fut trouvée compromise dans la mémorable affaire des poisons; passant des *Fables* à *Adonis*, à *Psyché*; revenant aux *Contes*, pour composer en 1673 le *Poème sur la captivité de Saint-Malc*; retournant aux *Fables*, et publiant un *Poème sur le Quinquina*, en 1682.

C'est sur ces entrefaites qu'une place étant devenue vacante à l'Académie par la mort de Colbert (1683), La Fontaine se mit sur les rangs. Il fut élu, contre Boileau, sur le nom de qui les adversaires de La Fontaine, comme l'on dit, se comptèrent. Mais le roi, qui n'aimait ni l'auteur ni son œuvre, ou du moins ses *Contes*, refusa ou différa de donner au choix de l'Académie l'approbation qui seule le rendait définitif; il fallut attendre une autre vacance; elle se produisit en 1684; et c'est alors seulement, quand Boileau eut été nommé, que Louis XIV ratifia l'élection du fabuliste. « Vous pourrez recevoir incessamment La Fontaine, dit-il au directeur de l'Académie, il a promis d'être sage. » Le premier gage de sa sagesse fut le *Discours à Mme de la Sablière*, qu'il lut en séance publique, le jour même de sa réception. Le second fut la publication du dernier recueil des *Contes*.

Heureux encore s'il n'eût fait rien de pis! Mais si sa manière de vivre avait jadis manqué de dignité, elle manquait maintenant de décence. N'eut-il fait que mettre la main aux comédies de Champmeslé (*Ragotin*, 1684, le *Florentin*, 1685, la *Coupe Enchantée*, 1688), ce serait déjà trop pour sa gloire. Mais d'autant plus libre dans ses mœurs qu'il était plus gêné dans ses affaires, et

d'autant plus insouciant de l'opinion qu'il prenait plus d'années, son existence n'était plus que celle d'un parasite. Lorsque Mme de la Sablière, cruellement abandonnée par le brillant marquis de La Fare, se fut retirée aux Incurables, La Fontaine n'en continua pas moins de faire la débauche avec La Fare et de vivre sous le toit de Mme de la Sablière. Quand Mme de la Sablière fut morte et qu'il lui fallut chercher un autre asile, il accepta sans plus de façons celui que lui offrait la belle Mme d'Hervart. Il fréquentait en même temps cette société de Vendôme, où l'on peut dire sans exagération, qu'en plein règne de Louis XIV — et de Mme de Maintenon, — l'esprit du XVIIIe siècle préludait à ses prochaines hardiesses. Et il faisait enfin la connaissance de Mme Ulrich, la dernière de ses faiblesses, l'inspiratrice aussi de ses derniers *Contes* et les plus licencieux. Une de leurs lettres nous renseigne assez sur la nature de leur liaison. « J'accepte, madame, lui écrivait La Fontaine au mois d'octobre 1680, j'accepte vos perdrix, votre vin de Champagne, et vos poulardes... J'accepte aussi une chambre chez M. le marquis de Sablé — c'était un autre des amants de la dame — j'accepte encore... Mais j'en viens toujours à ce diable de mari, qui est pourtant un fort honnête homme... » Pourquoi faut-il que, d'un autre côté, les notes de police du lieutenant d'Argenson ne nous renseignent qu'avec trop de précision sur la personne de Mme Ulrich? La dernière maîtresse de La Fontaine a fini par échouer à l'Hôpital général.

Réussit-il à lui échapper? On sait du moins que vers la fin de l'année 1692, étant tombé dangereusement

malade, sa maladie, qui fut longue, et dont il eut beaucoup de peine à se remettre, l'engagea dans de sérieuses réflexions. Le confesseur que lui envoya le curé de Saint-Roch exigea de lui la rétractation ou le désaveu du livre « infâme » de ses *Contes*, et, après un long débat, La Fontaine y consentit. Il se remit; — pour célébrer dans une lettre au chevalier de Sillery la victoire de Steinkerque, et pour achever en quelque manière de régler ses affaires poétiques par la publication du dernier livre des *Fables*, le douzième, dont quelques morceaux avaient déjà paru. Il s'occupait en même temps de dévotes paraphrases. Le 10 février 1695, il écrivait à Maucroix sa lettre si fameuse : « ... O mon cher, mourir n'est rien, mais songes-tu que je vais comparaître devant Dieu? Tu sais comme j'ai vécu. Avant que tu reçoives ce billet, les portes de l'éternité seront peut-être ouvertes pour moi ». Le 13 avril suivant, La Fontaine mourut, dans sa chambre de l'Hôtel d'Hervart, rue Plâtrière. Il était âgé de soixante-treize ans et neuf mois.

La plupart des anecdotes de sa vie sont devenues populaires, et quelques traits aussi du caractère de l'homme sont demeurés dans toutes les mémoires. Le principe de ce caractère est une infinie capacité de distraction ou de naïveté, qui n'a d'ailleurs jamais nui qu'aux autres, et qui a merveilleusement favorisé chez lui l'épanouissement des deux ou trois défauts : d'abord un libertinage effronté : tout lui est bon en fait de femmes, — ou de jupes, — grande dame et chambrière; puis un égoïsme pour lequel rien n'est respectable, ni la paternité ni le mariage; un parasitisme sans pudeur enfin : sans aucune ambition de pouvoir ni

d'argent, ce qui sans doute est louable, La Fontaine a toujours vécu aux dépens de quelqu'un, ce qui l'est moins, et on l'a vu, dans ses dernières années, se laisser entretenir par une jeune maîtresse. Aucun de nos grands écrivains n'a manqué plus complètement de sens moral, à cet égard, de délicatesse et de dignité. Et nous savons bien que voilà de grands mots, qu'on ne saurait employer sans un peu de ridicule! Mais il s'agit de l'auteur des *Fables*, pour ne rien dire de celui des *Contes*, et par conséquent la connaissance de certains détails n'est pas indifférente au jugement qu'il faut porter de sa morale.

Ses œuvres sont nombreuses et diverses. Et indépendamment de quelques-unes en prose, — comme le *Songe de Vaux* et les *Amours de Psyché*, où les vers ne laissent pas de se rencontrer, — elles peuvent se diviser en :

1° *Poésies diverses*, — dont l'intérêt est double : elles montrent d'où La Fontaine est parti, et elles contiennent de très jolis vers. Ce sont ses *Élégies*, *Odes*, *Ballades*, *Rondeaux*, *Madrigaux*, *Épitres*, *les Filles de Minée*, *Philémon et Baucis*, et le *Quinquina*.

2° *Comédies*, — qui sont assez médiocres : *l'Eunuque*, *le Roman comique*, *le Florentin*, *la Coupe Enchantée*, *Astrée*, *Daphné*.

3° *Contes et Fables*. En 1668, six livres de *Fables*, en 1669, deux de *Contes*; en 1671, *Fables* diverses, et livre III des *Contes*; 1674, livre IV des *Contes*; 1678-79, livres VII à XI des *Fables*; 1685, livre V des *Contes*; 1694, livre XII des *Fables*.

Je n'insisterai pas sur le caractère moral de ces

divers ouvrages. La morale de La Fontaine, c'est la morale de Molière, c'est-à-dire la conception de la vie chère aux « libertins » et aux indépendants, l'idée de la bonté de la nature, avec plus d'insouciance, de gauloiserie native — Molière est plus voisin du meilleur Rabelais, du Rabelais supérieur, à demi penseur, tandis que La Fontaine est plus proche de l'autre, celui de la gaudriole —; avec plus de corruption enfin. Le sujet de ses *Contes* est généralement indécent, et sa manière, qui n'a rien d'ordurier si l'on veut, ni d'obscène, est proprement ce que l'on appelle « graveleuse ». Ce que Boccace ou Marguerite de Navarre se sont contentés d'indiquer en passant, La Fontaine, lui, s'y attarde, y insiste, et sa grande malice est de tourner autour de la chose ou du mot sans jamais les écrire. Aussi les *Contes*, quoi qu'on en ait pu dire, sont-ils un mauvais livre. Leur seul mérite, et leur plus honorable cause de succès a été, en somme, de réagir contre l'imitation espagnole ou italienne qui envahissait la littérature, d'être un retour à la tradition nationale, ou de paraître, ce qu'ils sont en vérité, plus « gaulois » que français.

Furent-ils écrits, comme on l'a prétendu, sur le désir ou l'invitation de la jeune duchesse de Bouillon, Marie-Anne Mancini, nièce de Mazarin? Nous aimons mieux penser qu'elle inspira la première idée des *Fables*. Celles-ci, pour l'honneur du goût des contemporains, ne furent pas moins favorablement accueillies que les *Contes*, dont on peut dire qu'elles ont tous les mérites et aucun des défauts. Mais elles avaient d'autres qualités encore, qui leur sont propres, et assez caractérisées

pour que nous nous y arrêtions et qu'à ce propos nous tâchions de définir le génie du poète. Si nous ne saurions avoir la prétention d'apprendre à personne qu'il n'y en a guère de plus original dans l'histoire entière de notre littérature, nous pouvons cependant essayer d'en reconnaître les traits essentiels. Et s'il semble d'abord qu'il fasse exception au XVIIe siècle, qu'il y soit comme en dehors, pour ainsi parler, comme en marge des grands courants de son temps, nous pouvons essayer de montrer que ce n'est là qu'une apparence.

I. En premier lieu, son œuvre est d'un *artiste*; et il est vrai que ce premier trait le distingue de Corneille et de Molière, qui font passer toujours quelque préoccupation philosophique ou morale avant le souci de l'art pur; qui ont des *intentions*, qui soutiennent des *thèses*; qui songent d'abord à la glorification de la volonté, comme dans *Rodogune*, ou à l'apothéose de la nature, comme dans l'*École des Femmes*; mais il ne distingue pas essentiellement La Fontaine ni de Boileau ni surtout de Racine. Je ne vois pas au moins d'intention dans le *Lutrin*, si ce n'est celle d'égayer le grave Lamoignon, et je n'en trouve d'autre dans *Bajazet* que celle de faire une belle tragédie. Point de thèse, non plus, dans *Andromaque*, ou dans le *Repas ridicule*. « Si les accidents du monde, — a dit quelque part un de nos contemporains — nous apparaissent dès qu'ils sont perçus comme transposés pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris votre existence, ne vous semblent pas avoir d'autre utilité », c'est ce qu'on appelle être *artiste*; et

c'est bien le cas de La Fontaine ; mais ç'a été aussi, dans leur jeunesse au moins, le cas de Racine et celui de Boileau. Pour eux, comme pour La Fontaine, la vie n'a d'abord été qu'un spectacle, à l'infinie diversité duquel ils ont pris le même genre d'intérêt qu'un peintre à la combinaison perpétuellement changeante des couleurs et des lignes. Seulement, et tandis qu'à mesure qu'ils avançaient en âge, ils réfléchissaient, et se donnaient à eux-mêmes un autre objet que de satisfaire leur curiosité, l'auteur des *Fables*, lui, ne changeait pas, et au contraire, prenant son parti de « s'en aller comme il était venu », l'art s'emparait de lui, l'occupait, l'absorbait, et le retenait tout entier.

C'est par là qu'il convient d'expliquer son insouciance légendaire, son égoïsme, l'irrégularité fâcheuse et le manque de dignité de son existence. La Fontaine suit en tout et toujours son caprice, et son caprice est d'un épicurien, mais en même temps d'un *artiste*. Ni mari, ni père, ni citoyen, ni fonctionnaire, ni magistrat, ni médecin, ni quoi que ce soit, enfin, d'étiqueté ou de classé, sa profession est de porter des fables, selon le mot si souvent cité de Mme Cornuel, « comme un pommier porte des pommes ». Il ne se mêle à la société qu'autant qu'il le faut pour en jouir, mais en en jouissant il l'observe, et, comme il l'observe du dehors, elle n'est à vrai dire pour lui que la matière de son art. C'est ce qui explique également le caractère de sa satire, ou pour mieux parler, c'est ce qui explique la méprise de ceux qui voient autre chose en lui que le peintre involontaire des mœurs de son temps. Car aucune intention chez lui de « corriger les mœurs » ou

de réformer le monde; aucun propos de prêcher, ni même, je le dirai, de plaider seulement. Les hommes sont grossiers et les femmes ont d'autres défauts; les grands sont tyranniques et les petits sont plats; les misérables sont timides et les riches sont impertinents; les courtisans sont vils. Mais, dirait volontiers La Fontaine, avec le Philinte du *Misanthrope*,

> Mais mon esprit au fond n'est pas plus offensé
> De voir un homme fourbe, injuste, intéressé,
> Que de voir des vautours affamés de carnage,
> Des singes malfaisans, et des loups pleins de rage...

C'est qu'il les observe, il ne les juge pas; il les peint tels qu'ils sont, ou tels qu'il croit les voir, il ne s'en moque point; ou plutôt il s'en moque si peu qu'il serait fâché qu'on les lui changeât, et moins « affamés de carnage » ou moins « malfaisants », singes et loups, renards et lions, serpents et ours, il les trouverait moins intéressants, comme étant moins caractérisés. Point de vue d'artiste encore qui ne se soucie pas des choses ni des êtres en eux-mêmes, mais uniquement du rapport qu'ils peuvent avoir avec son art, du « profit qu'il en peut tirer pour sa consommation personnelle » — c'est un mot de Flaubert — de l'intérêt ou de la nouveauté de la peinture qu'on en peut faire. N'est-ce pas aussi ce qui explique le libertinage de ses *Contes* et la facilité de sa morale courante? Car dans ses *Contes*, sa grande immoralité consiste à avoir traité « comme un autre », une matière qui n'était pas « comme une autre ».

Je ne rappelle qu'en passant — et en renvoyant pour le détail aux innombrables commentateurs des *Fables*, — quel artiste il a été dans le choix de ses sujets, de

ses rythmes et de ses mots. « Faites-nous envoyer les *Fables* de La Fontaine, écrit à Bussy Mme de Sévigné, elles sont divines. *On croit d'abord en distinguer quelques-unes, et à force de les relire on les trouve toutes bonnes*. C'est une manière de narrer et un style à quoi l'on ne s'accoutume point. » Mais c'est surtout une manière de peindre, qui, pour différer de celle de ses contemporains, ne procède pas moins des mêmes principes, chez La Fontaine, que chez Racine et que chez Boileau. Laissons Boileau qui, dans son *Lutrin* même, est trop au-dessous de La Fontaine. Mais Racine n'a pas été moins artiste en ce sens, je veux dire à la fois moins scrupuleux ni moins heureux. Si La Fontaine a connu « le pouvoir d'un mot mis en sa place », et s'il a fait, lui aussi, consister le chef-d'œuvre de l'art à « faire quelque chose de rien », il n'y a pas mieux réussi que Racine, et, pour y réussir, il ne s'est pas donné plus de peine. Ils n'ont pas attaché moins de prix l'un que l'autre à la perfection de la forme. La différence entre eux n'est peut-être, à cet égard, que la différence des genres dans lesquels ils se sont exercés, à moins encore que ce ne soit une différence d'éducation première. Mais de même qu'ils étaient tous les deux de la même province, ils sont bien tous les deux aussi de la même école littéraire ; et c'est ce que j'exprimerai d'un mot en disant que comme l'œuvre de Racine est autant l'œuvre d'un *naturaliste* que celle d'un *artiste*, l'œuvre de La Fontaine est en second lieu d'un *naturaliste*.

II. Remarquons tout de suite que, s'il se sépare en ce point de Racine et de Boileau, *naturalistes* en art, eux aussi, mais jansénistes en morale, il se rapproche de

Molière, dont la philosophie, comme la sienne, et si le mot n'est pas un peu pédantesque pour eux, est une philosophie de la nature. C'est également la philosophie de Montaigne ou de Rabelais, et le contraire de celle de Pascal ou de Bossuet. Avec Rabelais et avec Molière, La Fontaine a toujours pensé que « gens libères, bien nés, bien instruits, conversants en compagnies honnêtes, ont par nature un instinct et aiguillon qui les pousse à faits vertueux et les retire de vice »: et nous pouvons bien ajouter que si la valeur d'une morale se prouve par la manière dont on vit, il n'en est guère de plus égoïste ou de plus anti-sociale que celle dont cette croyance est en quelque sorte le premier fondement. On le montrerait aisément si c'en était le lieu. Mais quand nous disons que l'œuvre de La Fontaine est d'un *naturaliste*, c'est autre chose que nous voulons dire; nous ne parlons pas de sa morale, mais de son art, et il n'est ici question que de l'écrivain.

Naturaliste, il l'est donc d'abord en ce sens que *nul en son temps n'a plus fidèlement que lui reproduit ou reflété la nature*; et c'est ce qui le distingue, non seulement de Racine ou de Boileau, mais de l'auteur même de *l'Ecole des Femmes* ou du *Malade Imaginaire.* Quelle que soit en effet la tendance des autres vers le naturalisme, — ou, pour parler peut-être plus clairement, — vers l'imitation de la nature, ils sont gênés par les préjugés de leur éducation, par leur désir de plaire au public ou de faire leur cour au roi, par les exigences même de leur genre. Il y a des « réalités » dont Molière n'oserait placer la représentation trop fidèle sous les yeux des spectateurs, et qu'aussi bien la pudeur collective des

foules n'admettrait pas qu'on lui imposât. Pour l'auteur d'*Andromaque* et de *Phèdre*, quelque hardiesse dont il ait fait preuve dans la peinture de la passion, ce sont les lois, c'est la définition de la tragédie qui l'empêchent de franchir la limite où l'expression du sentiment se changerait, comme dans le mélodrame, en notation de la sensation. Et il n'est pas jusqu'à Boileau qui ne soit « contraint » dans la satire, par l'obligation d'opposer les leçons de la morale à la pratique des vices qu'il dénonce. La Fontaine est plus libre, beaucoup plus libre, et la fidélité de ses peintures en devient aussitôt plus grande. Non seulement les sujets de ses *Contes* — infiniment moins réels d'ailleurs et bien plus *imaginés* que les sujets de ses *Fables*, — mais les sujets de ses *Fables* aussi l'autorisent presque à tout peindre ou du moins à tout indiquer. Une grenouille ou une fourmi, qu'à peine Molière ou Boileau se permettraient-ils de nommer, sont tout aussi dignes pour lui de sa curiosité que les hommes eux-mêmes. Il faut bien qu'on le lui passe, puisque c'est la condition même de la *Fable*, et aussitôt cette autre conséquence en résulte, *qu'il y a dans son œuvre une plus grande part de nature incluse, décrite et sentie que dans celle de ses émules*. L'homme d'abord s'y retrouve tout entier, non seulement l'homme vrai — celui dont Racine et Molière n'ont représenté que les passions et les vices — mais l'homme réel : paysan, bourgeois, gentilhomme, le laboureur, la laitière, le savetier, le meunier, le médecin, le juge, le prêtre, le banquier, que sais-je encore? l'homme extérieur, que le costume de sa profession ou les déformations de son métier caractérisent, et non plus celui dont le théâtre ou le roman

même ont dû commencer par altérer ou par supprimer quelques traits pour en faire ressortir d'autant les autres. A côté de l'homme, les animaux tiennent leur personnage, carnassiers, ruminants, oiseaux, serpents, poissons, toute une « ménagerie » dont on méconnaîtrait étrangement la pittoresque diversité si l'on n'y voulait voir, comme dans les animaux du *Roman de Renart*, que des abstractions, des types allégoriques, et, pour ainsi parler, les « masques » de nos défauts ou de nos ridicules. Le fabuliste a-t-il d'ailleurs décrit fidèlement les mœurs des espèces, et ses lapins sont-ils de vrais lapins? C'est ce que l'on a cru devoir aigrement contester, et on a établi qu'en effet Daubenton et Cuvier étaient des descripteurs plus exacts. Mais il n'en est pas moins vrai que, pour ce que chacun de nous en peut voir, il les a observés ; que l'intérêt de ses observations a passé dans ses vers ; et ce qui est encore plus vrai, c'est qu'en faisant entrer toute cette « ménagerie » dans ses *Fables*, elles sont vraiment devenues, sinon « notre épopée nationale », du moins la véritable et la seule « épopée animale ». On sait enfin qu'avec les animaux, c'est la nature extérieure aussi, ce sont les astres et c'est le brin d'herbe, ce sont les airs et ce sont les eaux, qu'il a fait entrer dans son œuvre, c'est le paysage, en un mot, qu'il a introduit dans la littérature de son temps. Et s'il y manque après cela quelque chose, la passion, par exemple, en dépit des *Deux pigeons*, et l'éloquence, en dépit du *Paysan du Danube*, toujours est-il que son œuvre demeure la plus diverse que nous ait léguée le XVIIe siècle. C'est ce qu'on peut exprimer d'une autre manière encore, en disant que, *pour représenter selon son ampleur cette nature*

plus diverse, il a dû donner à son vocabulaire une ampleur correspondante, et c'est ce qui achève de caractériser le *naturalisme* de son œuvre. Ne reculant pas devant la familiarité des spectacles, il ne recule pas non plus devant les moyens de la rendre, et la richesse de son vocabulaire n'en est égalée que par la diversité. Il prend ses notes partout, et la distinction du style « noble » et du style « familier » lui est inconnue. Selon le besoin ou l'occasion, il passe de l'un à l'autre avec la même aisance, et il remplit tout l'entre-deux. Il a d'ailleurs la phrase aussi libre en son tour, et, — il le faut quelquefois — aussi « incorrecte » que l'exige le désir d'être immédiatement compris ou entendu de tout le monde. Sa langue est celle que l'on parle à Paris comme à Versailles, et sa syntaxe n'a qu'une règle, ou un principe, qui est de conformer le mouvement du style au mouvement de la pensée. Et à la vérité, ce principe est bien aussi celui de Molière, de Racine et de Boileau, mais comme La Fontaine a peint plus de choses, l'application d'un même principe aboutit dans son œuvre à des effets plus variés. C'est en ce sens encore qu'il est *naturaliste*, non seulement *naturel*, et de tous nos grands écrivains c'est pourquoi, comme on l'a dit, il est le plus *populaire*.

C'est qu'en effet, comme la nature, étant très simple en apparence, il est très profond, et quoi qu'on en ait dit, les enfants le comprennent, mais le philosophe aussi trouve son compte dans ses vers. Dirai-je qu'on reconnaît à ce signe les vrais *naturalistes*? Mais si je voulais en donner les raisons, il me faudrait trop de temps et trop de place. Contentons-nous donc de faire observer

qu'ayant la ressemblance d'un « portrait » son œuvre en a l'intérêt, qui est d'équivaloir à l'original ou plutôt de le suppléer. C'est ce qui explique en passant que tant de *naturalistes* soient eux-mêmes inférieurs à leur œuvre. Ils n'ont pas su ce qu'ils y mettaient, et, au fait, beaucoup d'entre eux n'y ont mis que leur habileté de main, mais cette habileté de main était extraordinaire, et rien qu'en peignant la *nature*, ils en ont, comme sans le savoir, exprimé toute la profondeur. Hâtons-nous ici de dire cependant que si l'observation est vraie de La Fontaine et qu'ainsi nous puissions lui prêter bien des intentions qu'il n'y a pas eues, mais qui n'en sont pas moins dans son œuvre, c'est qu'un dernier trait s'ajoute en lui aux deux autres, et qu'autant qu'*artiste* et que *naturaliste* il a été *poète*.

III. De dire qu'il l'est par le don de l'expression pittoresque ou plastique, *ut pictura poesis*, ce n'en serait rien dire que l'on ne sache, et d'ailleurs ni Racine, je pense, ni Boileau même n'ont manqué de ce don. N'est-ce pas ce que l'on oublie encore, quand on met La Fontaine comme à part, et pour ainsi parler, en dehors du chœur des écrivains de son temps? Racine est plein de ces vers qui « peignent ». Mais ils ne peignent pas les mêmes choses. Comme l'auteur des *Fables*, l'auteur d'*Andromaque* ou de *Phèdre* excelle à ces évocations qui sont le triomphe de la magie du poète; mais pour y réussir, il semble qu'il ait besoin de l'éloignement de la distance et du temps. La Fontaine, au contraire, n'a besoin que des événements de la vie journalière, et c'est encore, si l'on veut, un trait de son naturalisme, mais c'est déjà quelque chose de plus, puisqu'il nous montre dans la nature ce

que sans lui nous n'y aurions pas vu. Il s'y ajoute, selon l'expression célèbre, et en s'y ajoutant, il l'éclaire d'une lumière nouvelle. Ou plutôt encore, s'il y a, comme je le croirais, jusque dans nos occupations les plus familières une poésie secrète et intime que nous n'y saurions pas découvrir nous-mêmes, mais qu'il suffit qu'on nous montre pour que nous la reconnaissions, c'est cette poésie que La Fontaine en a su tirer.

Il est poète encore d'une autre manière, — plus voisine de nous, mais non pas nouvelle en notre langue, ni seulement unique en son siècle, — s'il intervient volontiers de sa personne dans son œuvre, et si, ce que nous savons de ses erreurs mêmes, comme de celles de Villon autrefois, et de Musset de nos jours, c'est à lui que nous le devons. Je dirais à cet égard que, seul de son temps, il s'est publiquement « confessé », si je ne songeais fort à propos que son temps est le temps aussi de la littérature des *Mémoires*. Nous connaissons ses goûts, nous savons ce qu'il aime et ce qu'il n'aime pas; sans fausse honte et sans affectation c'est lui qui nous fait les honneurs de lui-même : il nous a dit ses maladies; et son mobilier même a trouvé place dans ses vers :

Un clavecin chez moi! Ce meuble vous étonne,
  Que diriez-vous si je vous donne
  Une Chloris de qui la voix
  Y joindra ses sons quelquefois!

Ainsi s'écrie-t-il quelque part, et déjà c'est l'accent de Musset! Dans ses *Contes*, dans ses *Fables* il se commente lui-même; il laisse ou il a l'air de laisser échapper des aveux; il explique ses personnages, et en prend occasion de faire sur soi des retours; il s'admoneste, il se gour-

mande, il s'accuse, il se repent; ou bien encore, il s'analyse, il se décrit :

Volupté, volupté, qui fus jadis maîtresse
Du plus bel esprit de la Grèce,
Ne me dédaigne pas, viens-t'en loger chez moi,
Tu n'y seras pas sans emploi :
J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,
La ville et la campagne, enfin tout; il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique !

Le ton, ici, s'élève jusqu'au lyrisme; et puisque de nos jours le lyrisme est devenu synonyme de poésie même, c'est assez dire ce que nous aimons dans La Fontaine, et qu'en effet nous ne retrouvons, à ce coup, ni chez Boileau, ni chez Molière, ni chez Racine. On n'y retrouve pas non plus, sauf cependant dans *Amphitryon* ou dans les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, ce vers libre dont les sinuosités,

Les retours sur ses pas, les malices, les tours,
Et le change, et cent stratagèmes

reproduisent ou imitent si bien le mouvement de la pensée qu'il semble qu'on la saisisse à sa naissance même :

Amans, heureux amans, voulez-vous voyager?
Que ce soit aux rives prochaines.
Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,
Toujours divers, toujours nouveau ;
Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste.

Et c'est encore du lyrisme, si cette liberté du système éloignant de nous toute idée d'artifice ou d'apprêt, le poète y laisse donc passer ce qu'il y a de plus intime et

de plus personnel en lui. Quelque poétique qu'il soit, l'alexandrin de Racine semble toujours tendre vers la prose oratoire, comme vers sa limite naturelle, mais au contraire, le vers libre de La Fontaine garde toujours jusque dans l'expression des plus humbles détails de la vie on ne sait quoi d'ailé.

Nous n'en finirions pas si nous voulions tout dire. Il n'y a pas dans notre langue de vers plus harmonieux que ces « vers inégaux », s'il n'y en a pas dont les accords éveillent plus de résonnances ; il n'y en a pas de plus suggestifs. Sans doute, on peut citer quelques vers de Racine :

> Ariane, ma sœur, de quelle amour blessée
> Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !

Ou le vers célèbre de *Bérénice* :

> Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !

Mais ils ne font pas rêver comme ceux de La Fontaine; et à peine ont-ils donné l'essor à l'imagination, qu'ils le répriment et qu'ils le bornent. Ceux de La Fontaine propagent en nous comme une ondulation de sensations infinies. Un vers comme celui-ci :

> Sur les humides bords des royaumes du vent

ou comme celui-là :

> Quand les tièdes zéphirs ont l'herbe rajeunie,

n'évoquent pas seulement pour nos yeux tout un paysage : ils servent d'origine ou de prétexte à une succession d'états d'âme, mélancolie d'automne ou gaîté prin-

tanière, tristesse vague ou joie sans cause; — et n'est-ce pas le grand charme de la poésie?

Concluons donc que La Fontaine *artiste*, et *poète*, semblerait appartenir exclusivement à l'histoire de l'art littéraire, et pas assez à celle des idées littéraires de son temps. Mais nous avons vu qu'il était en même temps *naturaliste*, et comme tel qu'il se rattachait étroitement au grand mouvement classique de 1660.

CHAPITRE VI

JACQUES-BÉNIGNE BOSSUET (1627-1704).

Il serait difficile d'imaginer sans l'avoir cherché un contraste plus complet ou plus violent que de passer de La Fontaine à Bossuet. C'est en effet passer du caractère le moins digne au caractère le plus digne, ou à l'un des plus dignes : on verra de quelle manière et en quel sens; de la vie la plus nonchalante à la vie la plus occupée de travaux et d'affaires, de l'écrivain le plus artiste au moins artiste, au plus détaché de tout amour-propre littéraire et de toute préoccupation d'art, et chez qui le talent littéraire a été le plus un don de nature. Et en effet, de tous nos grands classiques, pas un n'a commencé plus tard à écrire — à quarante-deux ans, en 1669, où il publie l'Oraison Funèbre d'Henriette de France. Dans toute son œuvre, il ne se rencontre pas un seul *Traité du Vide*, ni un *Télémaque*, ni une *Lettre à l'Académie*, je veux dire pas un livre écrit pour en faire admirer l'auteur : tous ses livres sont des actes. Enfin il n'est pas un de nos classiques qui ait moins publié, la moitié à peine de ses ouvrages ayant paru de son vivant. Par toutes ces

raisons il est bon, comme nous avons fait pour Pascal, de ne pas séparer l'étude de sa vie de l'étude de son œuvre. Faute donc de pouvoir adopter un plan général[1], et en même temps assez détaillé, qui serait trop considérable, ni même en traiter séparément quelques parties, en raison de leur connexité, voici celui que nous suivons :

I. Idée de son vrai caractère.

II. Idée de son œuvre.

III. Idée de son rôle.

I. — Idée de son vrai caractère

Il naquit à Dijon, en 1627, d'une vieille famille parlementaire, originaire de Seurre. Son père, Bénigne Bossuet, avocat au Parlement de Dijon au moment de la naissance de son fils, devint plus tard, en 1638, conseiller au Parlement de Metz; mais en quittant Dijon il y laissa Jacques Bénigne aux soins d'un oncle, Claude Bossuet, conseiller à Dijon. De tous côtés, ses origines sont par-

1. Ce plan général comprendrait les chapitres suivants :

Ch. I. — *La Jeunesse de Bossuet* (1627-1670); son éducation, les bornes de ses idées, la formation de ses idées, l'histoire extérieure de sa prédication.

Ch. II. — *L'Éloquence de Bossuet*, et résumé de l'Éloquence de la Chaire avant Bossuet.

Ch. III. — *Bossuet à la Cour* (1670-1682). — Le Préceptorat du Dauphin; les relations avec les protestants; Bossuet et Louis XIV; politique de Bossuet; les Affaires du Clergé.

Ch. IV. — *Bossuet historien et controversiste* : contre les Protestants : l'*Histoire des Variations* et les *Avertissements*; la Querelle du Quiétisme; Richard Simon : *Défense de la Tradition*.

Ch. V. — *Rôle et caractère de Bossuet*; Ses intentions profondes; que pense-t-il de l'état de la religion et de son avenir?

Ch. VI. — *Dernières années et derniers ouvrages de Bossuet*; Les lettres de direction; les *Méditations* et les *Élévations*; la Philosophie de Bossuet.

lementaires : elles expliquent, dans une certaine mesure sa résistance à l'ultramontanisme. — Destiné de bonne heure à l'Église, et tonsuré dès 1635, on peut dire qu'il reçut l'éducation d'un lévite. Il n'y a pas à insister sur ses premières études, qu'il fit dans sa ville natale au collège des Godrans, et termina à Paris, au collège de Navarre. Il y apprit sans doute beaucoup de choses; mais il est de ceux qui se font leur éducation à eux-mêmes.

Prenons-le donc à sa sortie de Navarre, en 1649, ou de préférence encore, à son installation dans l'Église de Metz comme archidiacre de Sarrebourg, en 1652. Il resta six ans à Metz. C'est là qu'il lut et qu'il approfondit l'Écriture et les Pères, dont l'intimité devait donner à son éloquence et à son génie un caractère tout particulier : car il lut de préférence saint Chrysostome et saint Augustin. Parmi les raisons de son choix, peut-être faut-il placer l'attitude tout active de ces deux Pères, qui sont ceux qui ont le plus fait pour donner au christianisme les caractères d'une religion pratique, et l'enlever au mysticisme ou à l'ascétisme.

En tout autre lieu sans doute il aurait fait vraisemblablement les mêmes lectures; mais à Metz il avait de positives et précises raisons de s'orienter dans ce sens. Cette ville comptait parmi ses habitants un nombre de protestants considérable; et le voisinage de l'Allemagne luthérienne les faisait plus confiants en leurs doctrines, et plus agressifs qu'ailleurs. De plus, Metz était la seule place du royaume où les juifs fussent officiellement tolérés et eussent une sorte d'existence légale. La mission que se donna aussitôt Bossuet fut de travailler à la réfu-

tation et à la conversion des protestants et des juifs. De là la place si importante qu'occupent dans ses sermons toutes les espèces de dissidents ou d'adversaires du christianisme ; de là la place qu'il fait à la controverse et à l'apologétique dans son œuvre, et au dogme dans ses sermons encore. A Metz, il s'agissait quotidiennement pour lui de montrer que le Nouveau Testament réalisait les promesses de l'Ancien — ceci pour les Juifs — ; et que le christianisme catholique, que l'Église n'avait pas dévié depuis les premiers siècles — cela pour les protestants — ; aux uns et aux autres enfin, il devait prouver l'étroite liaison de la morale et du dogme.

Ainsi l'on peut dire, et c'est un point important de la biographie de Bossuet, que toutes ses idées importantes se sont formées à Metz, durant ces six années fécondes. L'idée mère de l'*Histoire des Variations* se trouve déjà dans un sermon de vêture prononcé à Metz. A Metz aussi, — comme Gandar l'a démontré — il avait déjà l'idée directrice de l'*Histoire Universelle*, ce n'est donc pas, comme l'avait prétendu Havet, à Pascal qu'il l'a empruntée, ni à Duguet, comme l'a cru Sainte-Beuve. Et cette considération nous permet de faire un pas de plus dans la connaissance de sa nature d'esprit. On a souvent comparé Pascal et Bossuet, l'incertitude de l'un à la certitude de l'autre. Pour le scepticisme plus ou moins douloureux de Pascal, nous avons vu ce qu'il en faut penser. Quant à Bossuet, je ne dirai pas qu'il ait eu des doutes, quoique certains passages puissent, à la rigueur, permettre de le penser; mais avant tout, il est homme d'action : il cherche une règle pour agir, et, l'ayant trouvée, il s'y tient, en passant sa vie à en forti-

fier les points faibles. — Est-il un penseur ? Non, si l'on réserve ce nom aux inventeurs de pensées ; mais oui, et par excellence, si l'on admet qu'on peut être penseur en approfondissant des idées, en les creusant pour ainsi dire jusqu'au roc.

Tels furent les avantages que Bossuet tira de son séjour à Metz : son éducation achevée, ses idées formées, son rôle choisi : il lui manquait encore une certaine connaissance de l'homme.

Son retour à Paris, en 1658, allait dans une certaine mesure la lui donner. Là il confesse, il convertit, il prêche. Il prêche surtout, puisque toute son œuvre oratoire est de ce temps-là. Mais voici quelque chose de curieux, et qui nous fait pénétrer, pour ainsi dire, tout d'un coup dans la connaissance de son caractère moral, puisque nous avons vu quel était son caractère intellectuel. A Paris, on lui dispute ses conversions, sa prédication est assez mal appréciée. Louis XIV enfin, bien loin de le discerner du premier coup d'œil, hésite longtemps à le juger à sa valeur. — C'est que Bossuet est un homme modeste et doux ; c'est qu'il est un naïf ; et c'est qu'il est un simple ; retenons bien ces trois traits, qui lui sont essentiels. Un simple : pour s'en convaincre il suffit de lire ses lettres de direction, si supérieures à la fois et si inférieures à celles de Fénelon. Fénelon apparaît, dans sa correspondance spirituelle, très fin et très perspicace, tandis que Bossuet semble voir les choses et les gens à distance, un peu en gros. Or, il est plus facile — et plus difficile en un autre sens — de connaître les hommes en général que de les connaître en particulier. En tout cas, c'est en général que Bossuet les

connaît; et l'on chercherait en vain dans ses sermons les allusions personnelles, qu'on découvre dans certains sermons de Bourdaloue. — Un naïf : il l'a été dans l'affaire de Mme de Montespan et les contemporains se sont fort égayés de sa crédulité à cette occasion. Véritablement, il est mal à sa place au milieu des intrigues de cour. Naïf encore, il l'a été dans l'affaire du quiétisme, où l'on peut dire que sa colère de la fin n'est qu'une irritation d'homme dupé, qui s'aperçoit trop tard qu'il l'a été. — Un homme doux et modeste, enfin : et ici, malgré le caractère dominateur, tonnant et foudroyant de sa parole publique, nous sommes bien obligés de croire les contemporains, dont les témoignages sont unanimes, Mme de La Fayette comme le secrétaire. Le Dieu, et Saint-Simon comme le jésuite de La Rue. J'irai même jusqu'à dire que cette douceur et cette modestie sont devenues souvent, dans les affaires qu'il avait à manier, un véritable défaut : on le met en avant, il ne s'y met pas lui-même, et si cette attitude convient bien à un simple abbé, elle n'est pas de mise chez un prélat de cour, précepteur du Dauphin et conseiller d'État d'Église. M. de Tréville, capitaine des mousquetaires, disait de lui « qu'il n'avait point d'os ». Et en effet, il se laisse persuader, il se laisse séduire, et dans les points qui ne sont pas de foi on a aisément raison de lui. Son gallicanisme, et la protection qu'il accorde à certains jansénistes, s'expliquent en grand partie par là. Il est trop respectueux, trop bon, trop docile. Mais aussi toutes ces raisons expliquent la médiocrité de sa fortune. En vain est-il précepteur du Dauphin; le seul avantage qu'il en retire, une fois l'éducation royale terminée, est

la charge d'aumônier de la Dauphine, en 1681; il est nommé, cette même année, évêque de Meaux : l'évêché n'est point le dernier de France, car il est voisin de Paris et de Versailles. Mais il rapporte tout juste 40 000 livres. Tandis que le jeune abbé de Fénelon est nommé archevêque de Cambrai, et que Noailles passe de l'évêché de Châlons à l'archevêché de Paris, Bossuet, lui, n'est ni archevêque, ni cardinal; il est plus respecté qu'écouté du roi; il ne peut même pas, dans ses dernières années, obtenir le peu de faveurs qu'il demande pour son neveu. On ne le craint pas, car on l'aura toujours pour soi quand on aura raison; et quand on aura tort il prendra trop de précautions pour le dire. Et cet homme qu'on a tant de fois accusé d'intolérance est victime ou dupe de son innocence. Le plus simple de tous les hommes, se nommait-il lui-même, avec combien de raison!

C'est pourquoi de la fin de sa vie nous n'avons guère plus à dire que des commencements : elle est tout entière dans ses devoirs d'évêque et dans ses ouvrages.

II. — L'œuvre de Bossuet.

On peut la diviser en trois groupes :

1° Œuvres oratoires, comprenant les *Oraisons Funèbres* et les *Sermons*. Les premières sont au nombre de dix. Parmi les seconds, il faut distinguer les vingt et un *panégyriques*, dont ceux de saint Paul, saint André, saint Jean, saint Benoît, sainte Thérèse, saint Bernard, sont les plus importants, et les *Sermons proprement dits*,

pour l'année liturgique : *Avents* à la cour de 1665 et 1669; *Avent* de 1668; *Carêmes* de 1661, et à la cour de 1662 et 1666 —, et, à part, les *Sermons* pour les fêtes de la Vierge : Immaculée-Conception, Purification, Assomption, qui ont, semble-t-il, une couleur particulière.

2° Œuvres de controverse :

a) contre les Protestants : *Exposition de la Doctrine catholique* (1671); *Traité de la Communion sous les deux espèces* (1682); *Histoire des Variations* (1688); *Avertissements aux Protestants* (1689); *Explication de l'Apocalypse* (1689).

b) contre le Quiétisme. *Instruction sur les Etats d'Oraison* (1697); *Divers Ecrits sur les « Maximes des Saints »* (1698); *Relations sur le Quiétisme* (1698).

c) contre Richard Simon : *Instructions sur le Nouveau Testament de Trévoux* (1702 et 1703); *Défense de la Tradition* (publiée en 1753).

Nous ne dirons rien de ses ouvrages touchant le gallicanisme : ils sont écrits en latin; plusieurs sont inachevés, et Bossuet ne les a pas publiés lui-même.

3° Œuvres didactiques et dogmatiques :

a) pour l'instruction du Dauphin : *Discours sur l'Histoire Universelle* (1681); *Politique tirée de l'Ecriture Sainte* (1709); *Traité du Libre Arbitre* (1731); *Introduction à la Philosophie*, ou *De la connaissance de Dieu et de soi-même* (1722 et 1741).

b) Ouvrages de morale et de piété : en latin : *Liber Psalmorum* (1690); en français : *Élévations sur les Mystères* (1727); *Méditations sur l'Evangile* (1731); *Traité de la Concupiscence* (1731); *Lettres de piété* (1746 et 1778).

Jusqu'à quel point dans leur diversité tous ces ouvrages confirment-ils ou non l'idée que nous nous sommes faite du personnage, du caractère de Bossuet? On peut dire que d'aucun écrivain l'axiome fameux « Le style, c'est l'homme » n'est moins vrai. Non pas précisément que Bossuet tonne et foudroie toujours; il n'est pas figé dans l'attitude d'un prophète; l'onction, et même l'effusion se rencontre dans ses *Panégyriques* — dans celui de saint Jean notamment, et dans celui de sainte Thérèse —, dans ses *Sermons* pour les fêtes de la Vierge, dans son *Oraison Funèbre d'Henriette d'Angleterre*, enfin dans ses *Méditations*. Toutefois il est certain qu'en général il a eu l'accent autoritaire; — ce qui, d'ailleurs se conçoit : n'écrivant que pour agir, et souvent même pour combattre, il n'a guère le loisir ni l'occasion de montrer sa douceur ni de se complaire en grâces aimables. En revanche tous ses ouvrages, étant destinés à attaquer, à défendre, à convaincre ou à réfuter, sont oratoires. Ils le sont par des qualités extérieures d'éloquence : et ce sont ceux de notre première catégorie, les ouvrages oratoires proprement dits; — par la composition et la dialectique : œuvres de controverse; — par des qualités intérieures d'éloquence, pour ainsi parler, par la force d'une idée dominante, par l'unité de la philosophie : œuvres didactiques et dogmatiques.

1° Œuvres oratoires. — Il s'ensuit de ce que nous venons de dire, que l'on retrouvera dans le *Discours sur l'Histoire Universelle* tout autant que dans les *Sermons*, et dans l'*Histoire des Variations* comme dans les *Oraisons Funèbres*, les qualités ordinaires et propres à l'éloquence de Bossuet : la beauté de la langue, qui est uni-

que, unissant à la propriété la hardiesse, l'harmonie de la période, dont le charme manque à Pascal, et l'ampleur du souffle. Mais il est très naturel que ces mérites se marquent mieux dans les discours faits pour être prononcés — et qui ont été prononcés —, et dans les *Sermons* plutôt que dans les *Oraisons Funèbres*. Les *Sermons*, surtout dans l'état où ils nous sont parvenus, nous ramènent, pour ainsi parler, à la source de l'éloquence de Bossuet, dont les *Oraisons Funèbres* sont la large et majestueuse embouchure. Nous étudierons donc ici les *Sermons*.

Des cent quarante-sept sermons, abrégés, esquisses, exordes, péroraisons ou autres fragments de sermons proprement dits que nous possédons de Bossuet, il n'a surveillé l'édition que d'un seul, le *Sermon sur l'unité de l'Eglise*, en 1681. Il vivait encore, à la vérité, quand on imprima sans sa participation le *Sermon pour la profession de foi de Mme de La Vallière*, en 1691; mais, selon le témoignage formel de l'abbé Ledieu, son secrétaire, il ne s'y reconnut pas.

Est-ce là modestie? Sans doute jamais homme, au cours d'une vie de quatre-vingts ans, ne prit moins d'intérêt à sa propre gloire ni ne se montra plus détaché de tout amour-propre d'auteur. Mais c'est qu'aussi il avait *remployé*, pour ainsi dire, dans ses *Oraisons Funèbres*, une partie de ses anciens sermons, et que le reste, il l'avait fait passer en substance dans son *Traité de la concupiscence*, dans sa *Politique tirée des propres paroles de l'Ecriture sainte*, dans ses *Elévations sur les mystères* et dans ses *Méditations sur l'Evangile*, tous ouvrages destinés au public. Pourquoi donc et pour qui se fût-il soucié de

faire imprimer ses *Sermons*? Leur œuvre de conversion, ne l'avaient-ils pas faite jadis? et leur œuvre d'édification, sous la forme nouvelle qu'il venait de leur donner, n'allaient-ils pas l'accomplir?

C'est en 1763 qu'il fut question, pour la première fois, de faire entrer les *Sermons* dans une édition complète des *Œuvres* de Bossuet. A la suite de diverses vicissitudes, ils parurent en effet, en 1772 et 1778, publiés par le bénédictin Deforis. Il ne semble pas qu'ils aient été alors très favorablement accueillis; ou plutôt le public souscrivit au jugement de La Harpe, que Bossuet avait été « médiocre dans le Sermon ». — On a cruellement traité cette édition de dom Deforis. Il faut pourtant convenir que même si le laborieux bénédictin eût mérité tous les reproches dont on l'a trop libéralement comblé, cet honneur lui demeurerait encore et ce droit à la reconnaissance, d'avoir le premier rassemblé, reconnu, classé, déchiffré, copié et imprimé les Sermons de Bossuet. — Je ne dirai rien de l'édition de Lachat, ni des travaux de Gandar, et de l'abbé Lebarq, qui a daté les retouches que Bossuet a faites à ses sermons d'après les changements survenus dans son écriture. Ce qu'il importe de savoir, c'est qu'en somme nous n'avons que des *brouillons* des *Sermons*. Les renvois, les notes marginales, les ratures, les surcharges, les citations, les variantes enfin de toute sorte — que Deforis a pêle-mêle incorporées au texte — prouvent sans doute par quelle persévérance de travail, quelle intensité de méditation, quel bonheur d'expression et d'inspiration Bossuet reprend, corrige, refait, achève et renouvelle ce que tant d'autres, à sa place, se fussent contentés de reproduire tel quel, une

fois trouvé. Mais souvenons-nous bien que ce ne sont là que des essais, des adaptations successives, et que la pensée ni la forme n'ont jamais reçu leur caractère définitif. Nous y avons du moins, comme je l'ai dit, cet avantage, que nous y pouvons peut-être discerner plus clairement les mérites ou les éléments essentiels de l'éloquence de Bossuet.

Disons d'abord deux mots de la matière de cette éloquence. On lui a souvent reproché de se nourrir de *lieux communs*. En 1675 déjà Bayle, qui est à Paris, où il se prépare à son rôle futur de nouvelliste de la république des lettres, écrit à son père : « J'ai ouï dire que M. de Condom n'a guère réussi et qu'il ne fit que *rebattre* les pensées dont s'était servi Monseigneur l'évêque d'Aire, le jour de la prise d'habit. » — Il s'agit du *Sermon pour la profession de Madame de La Vallière*. Mais laissons-lui faire ce reproche par les écrivains, soit du XVIIIe siècle, soit du XIXe, qui ont, eux, des idées distinguées, des idées qui ne sont pas du peuple, des idées de salon et d'académie, des idées rares, des idées de marquis de Mascarille ou de Vadius et de Trissotin : Bossuet n'a que des idées communes ; et ce qui achève sans doute de le disqualifier à leurs yeux, c'est qu'il n'en rougit point. Et en effet on ne peut prêcher que là-dessus ; et c'est une nécessité de la prédication d'autant plus impérieuse que le prédicateur est plus sincère. On ne monte pas en chaire pour le plaisir des beaux esprits ; on monte en chaire pour édifier par l'exposé de mystères immuables, et d'une morale qui ne passe point. Et d'ailleurs cette nécessité s'impose aussi bien au barreau et à la tribune qu'à la chaire. Si les lieux communs ne sont pas toute

l'éloquence, ils en sont du moins constamment le fonds. Enfin la poésie même ne peut se passer du lieu commun; et Corneille ou Racine en ont usé; mais Hugo et Lamartine ne s'en sont pas privés. C'est qu'aussi bien toutes les fois que l'on s'adresse aux hommes assemblés, si l'on veut en être compris, on ne le peut être qu'au moyen de ces lieux communs sur la mort, sur la vie, sur le bien, sur le mal, sur la patrie, sur l'amour, sur la vérité, sur l'humanité, parce qu'ils sont eux-mêmes la vie, sa matière et sa substance, et qu'à mesure que l'on s'en veut dispenser, on se rend incompréhensible parce que l'on s'éloigne de la vie, de la nature, et de la vérité. Et toute la question est seulement de les renouveler.

Bossuet les renouvelle d'abord par ce que l'on peut nommer son *réalisme*. Il est le plus réaliste des hommes éloquents, c'est-à-dire celui qui a de la réalité la vision la plus nette, la plus précise, et le sentiment le plus net en même temps que le plus familier. Le *Sermon sur la mort* contient à cet égard des pages fameuses, qui sont dans toutes les mémoires. Il semble d'ailleurs que la simplicité des comparaisons de Bossuet, et la familiarité de son accent, doivent être comptées parmi les causes de son succès médiocre comme orateur. En 1662, on lui préfère le R. P. Caussin, pour sa *majesté*, et l'abbé Biroart, pour sa *profondeur*.

Il est en second lieu le plus *philosophe* des prédicateurs. Assurément, personne moins que lui ne demande grâce pour l'incompréhensibilité des mystères qu'il prêche, et encore moins pour la sévérité de la morale chrétienne; nul ne craint moins d'humilier sous la loi de Dieu la raison imbécile; mais nul n'essaye de nous

persuader la vérité de la religion par des raisons plus humaines, et ne trouve pour y réussir des raisons plus profondes. — Voyez notamment le plan du *Sermon sur la Providence* et celui du *Sermon sur la mort*; mais surtout comparez-lui Bourdaloue, philosophe lui aussi mais à sa manière, logicien et dialecticien peut-être plus que philosophe, mais surtout moraliste, et qui n'atteint jamais aussi loin que Bossuet. Ni chez Bourdaloue, ni chez aucun autre vous ne sentirez la force dominatrice d'une idée à laquelle tout est ramené, vers laquelle tout converge, comme on la sent chez Bossuet. Nous étudierons cette idée — c'est l'idée de la Providence — dans la troisième catégorie des ouvrages du grand orateur. Dès maintenant, nous pouvons constater quelle unité, quelle puissance de pensée, quelle portée philosophique elle donne à ses *Sermons*.

En troisième lieu, il est le plus *lyrique* des orateurs chrétiens. On a beaucoup parlé du lyrisme de Bossuet. Châteaubriand, Villemain, d'autres encore, l'ont fait, mais sans se donner la peine de le définir et d'en serrer de près la notion. Ce lyrisme, à qui veut s'en rendre compte, apparaît à la fois comme extérieur, — c'est alors l'harmonie de la phrase —, et comme intérieur : c'est alors tout un ensemble de dons qu'il faut considérer avec quelque attention : par l'éclat ou la vivacité de son imagination, Bossuet concrétise tout, donne corps à tout; et quelque sujet qu'il traite, pour abstrait qu'il puisse être, il arrive toujours au tableau; par le mouvement qui est l'élément lyrique ou musical par excellence, il gradue et varie ses effets; et il anime tout par sa personnalité, qui est l'âme même des mouvements et du

lyrisme. Car toutes les fois que nous faisons en quelque sorte notre affaire personnelle de ce que nous disons, nous sommes sur le chemin de lyrisme proprement dit. De là une difficulté, ou plutôt l'impossibilité de résumer le plan des *Sermons*. C'est une invention perpétuelle, un incessant renouvellement, qui, tout réglé qu'il soit ou mesuré qu'il paraisse, est à la merci de l'inspiration. Ce que l'on peut dire cependant, pour ne point donner à Bossuet l'aspect paradoxal et faux d'un poète.

... sacré, échevelé, sublime,

chez qui « l'art » est bouleversé par le « beau désordre » du génie, c'est que l'inspiration chez lui, suit en quelque sorte une progression régulière, s'élève et l'élève, pour ainsi parler, en ligne verticale, sans coups d'aile inutiles, sans écarts.

Il y aurait encore beaucoup à dire, à propos de cette personnalité, sur la douceur et la tendresse auxquelles Bossuet s'abandonne parfois. Tant il est vrai que cette éloquence, qu'on déclare si uniforme et compassée, et monotone dans sa grandeur, est au contraire variée, et naturelle!

2° Œuvres de controverse. — L'*Histoire des Variations des Eglises protestantes* est un sujet d'étonnement pour ceux qui s'obstinent à ne voir en Bossuet que « le sublime orateur des idées communes », selon l'expression de Sainte-Beuve ou de ce bel esprit de Charles de Rémusat. Et d'abord, disent-ils, Bossuet, catholique et évêque, pouvait-il rien comprendre à la Réforme? Entraîné par son goût naturel de la déclamation, pouvait-

il faire autre chose, sous le titre d'*Histoire des Variations*, que fulminer un réquisitoire contre les protestants?

De ces préventions justice a été faite, il y a quelque vingt ans, par M. A. Rébelliau, dans sa belle étude sur *Bossuet historien du Protestantisme.* Grâce à lui, on sait désormais que, si Bossuet n'a pas compris la Réforme, c'est exactement dans la mesure où ses contemporains — je dis les protestants — ne l'ont pas comprise, ni depuis eux beaucoup de ceux qui croient le mieux la comprendre. Et l'on sait aussi que l'*Histoire des Variations* demeure encore l'un des meilleurs livres et des mieux informés qu'on puisse lire sur l'histoire du protestantisme.

Ce livre n'est isolé ni dans l'histoire de la controverse au XVII[e] siècle, ni dans l'œuvre de Bossuet surtout, car il répond à la préoccupation de Bossuet peut-être la plus constante et la plus active : la « réunion ». Parce que donc il a été longuement mûri et comme élaboré, si je puis ainsi dire, par trente ans de méditation intérieure, le plan n'en a rien de rigide ni de compassé, mais au contraire quelque chose de souverainement libre. Qu'on en juge par ce sommaire :

Livre I : années 1517-1520; Discussions sur la justification par la foi. — Livre II : 1520 à 1529; Discussions sur la Transsubstantiation. — Livre III : 1530; Discussions sur le Libre Arbitre. — Livre IV : 1530-1537. — Livre V : Réflexions sur les agitations de Mélanchton et sur l'état de la Réforme. — Livre VI : 1537-1546. — Livre VII : l'Anglicanisme. — Livre VIII : 1546-1561. — Livre IX : En 1561; Doctrine et caractère de Calvin. — Livre X : 1558-1570. — Livre XI : Vaudois, Albigeois,

Wiclefistes, Hussites. — Livre XII : 1571-1579. — Livre XIII : Variations sur l'Antechrist. — Livre XIV : 1601-1688. — Livre XV : Cause des variations des Eglises protestantes.

C'est la manière de Bossuet, — dont on ne sent jamais si bien l'air d'inspiration et de liberté que quand on la compare à la manière logique ou scolastique de Bourdaloue, mais dont on ne saisit jamais mieux la rigueur cachée, que quand on la compare à la manière discursive et désordonnée de Bayle. Vous diriez ici qu'il suit l'ordre des temps, et quand il s'en écarte, si vous saisissez toujours le rapport de ses digressions avec ce qui les précède, peut-être en apercevez-vous d'abord moins clairement la liaison avec l'ensemble et l'unité du livre. C'est qu'il faut voir qu'il a réduit sa matière à trois points principaux, qui sont ceux de la justification, de l'eucharistie, de l'autorité de l'Eglise, et que du premier dépend toute la morale, du second tout le dogme, et du troisième toute la discipline. Mais comme ils intéressent aussi les trois concupiscences : *sentiendi*, *sciendi*, *vivendi*, la discussion s'en trouve ainsi liée naturellement à la recherche du caractère des hommes, et voici qu'il s'en trouve trois de mêlés à toute cette théologie : Luther, Henri VIII et Calvin. Cependant, pour les connaître, nous ne pouvons pas les séparer des événements qui les éclairent, et du milieu même de ces événements, c'est-à-dire de ce qu'il y a de moins pur au monde, nous voyons comme surgir les contradictions qui les retranchent de l'Eglise, pour ensuite les diviser entre eux. C'est ce qui nous ramène constamment à notre sujet, et l'affirmation de l'unité de l'Eglise, toujours immuable et toujours conforme à elle-

même, qui avait fait le début de l'ouvrage, après en avoir fait la vivante unité, en fait maintenant le dernier livre et la conclusion. Je ne connais rien de plus simple et de plus profond, de plus libre et de plus majestueux.

Que l'on se rende compte, après cela, de la nature et de la difficulté du sujet; si l'on considère qu'il s'agissait de rendre visibles et comme palpables les variations de la Réforme sur des matières comme celle du libre arbitre et de la transsubstantiation; qu'il fallait passer alternativement de l'exposition ou de la discussion du dogme à la narration des faits, de la narration des faits au portrait des personnes, y passer sans effort apparent, fondre le ton du récit avec celui de la controverse, exposer, expliquer, dogmatiser, rétorquer, raconter et peindre à la fois, et que Bossuet y a réussi, ce n'est plus assez de dire que l'*Histoire des Variations* est le plus beau de ses ouvrages, il faut dire qu'elle est le plus beau livre de la langue française. Car, pour quel autre réclamerait-on ce titre? Je ne pense pas que ce fût pour le *Génie du christianisme*, ni pour l'*Essai sur les Mœurs*, ni pour l'*Histoire Naturelle*, ni pour l'*Esprit des Lois*; — et cependant ce sont les seuls qu'on lui puisse comparer d'un peu loin.

Mais venons-en aux reproches de partialité qu'on a formulés contre cette *Histoire*. — Assurément elle contient, on ne le peut méconnaître, des traces d'impatience, d'irritation, de passion, si l'on veut, ou pour mieux dire, d'humanité. Bossuet, dont tous ceux qui l'ont connu d'un peu près ont vanté la douceur, n'était pas un ange; il était sensible aux attaques et aux mots violents d'un Jurieu, par exemple, et il s'en fâchait. En plus d'un

endroit de l'*Histoire des Variations*, on retrouvera donc l'homme sous le prêtre, le lutteur dans le théologien, et le polémiste dans l'historien. On y retrouvera aussi le catholique. Mais ce n'est pas là le point. Il s'agit de savoir si, dans l'entraînement de la controverse et dans l'ardeur de la bataille, Bossuet a manqué aux devoirs de l'historien. Comment a-t-il traité les parties d'histoire générale engagées pour ainsi parler dans la dispute théologique ? Comment a-t-il usé des textes ? Comment a-t-il compris la critique des témoignages ?

« Bossuet, dit M. Rébelliau, a dans la vision mystique cette paix hardie qui ne craint pas la science. » Et en effet, il n'est qu'un point sur lequel il condamne d'avance, *a priori*, les Réformateurs ; c'est leur séparation d'avec l'Église. A ses yeux, Calvin et Luther auront toujours eu tort de se détacher de l'Église, parce qu'il n'y a pas d'Église sans un pouvoir absolu de définir ses propres dogmes, et que, d'un autre côté, sans Église, il n'y a point de christianisme, il n'y a plus de religion peut-être. Sauf ce seul point, que l'on voudra bien remarquer que les protestants du XVII[e] siècle ne niaient pas, qu'ils embrouillaient seulement — ce qui était une manière de le reconnaître — il n'y avait rien dans la foi de Bossuet qui bornât sa liberté de penser, ni conséquemment qui nuisît à son impartialité.

On ne saurait trop insister, d'autre part, sur tout ce que Bossuet a mis dans son livre de science, de patience, de conscience. S'il emploie, par exemple, moins de documents, s'il puise à moins de sources qu'on ne s'y fût peut-être attendu, c'est qu'il s'est à lui-même imposé « de ne rien dire qui ne soit tiré *le plus souvent* des

ouvrages des réformateurs, et *toujours* d'auteurs non suspects. » Et la loi qu'il s'était faite, il l'a fidèlement observée. C'est ainsi qu'il ne s'est servi, pour parler de Luther, ni des biographes catholiques du réformateur, ni des historiens catholiques du luthéranisme, ni même des biographes ou des historiens calvinistes. Nos historiens de la Révolution n'ont pas tous imité cette rigueur. Pour d'autres raisons, que nous appellerions purement scientifiques, il n'a pas cru devoir user d'historiens en renom, de Mézeray, par exemple, ou de Davila. Sévère dans le choix de ses textes, il ne l'est pas moins dans l'emploi qu'il en fait. Parmi les traités, il prend les plus célèbres, ceux où il y a lieu de penser que l'auteur s'est mis le plus complètement, et se fût reconnu le mieux.

On lui adresse un autre reproche; on trouve qu'il n'a pas assez loué Luther et Calvin; on se plaint qu'il ait mis en lumière quelques côtés plus fâcheux de leur caractère, en en laissant les plus beaux dans l'ombre. Et en effet, si la Réforme n'a sans doute rien eu de surnaturel ni de divin dans son principe, toujours est-il qu'elle a eu quelque chose de profondément moral, et en ce sens de vraiment chrétien. On voudrait que Bossuet l'eût dit plus fortement. — Il s'est d'ailleurs quelquefois trompé, mais en historien, si je puis ainsi dire, induit en erreur par de bons témoins, comme cela peut arriver à tout le monde. Par exemple, il a eu tort d'en croire Paolo Sarpi sur la querelle des Augustins contre les Jacobins. Il ne semble pas cependant qu'aucune des erreurs qu'il a commises ainsi entament l'ensemble de ses théories.

Mais, de tous les reproches que l'on ait pu faire à

l'Histoire des variations, s'il en est un qui soit plus injuste que tous les autres, c'est celui de « déclamation ». Car s'il est vrai que dans cet ouvrage Bossuet ne peut pas lui-même se dépouiller de l'air de grandeur qui lui est propre, il faut chercher, pour les y trouver, ces « apostrophes », et ces « emportements », et ces « invectives », dont ses adversaires voudraient nous faire croire que son *Histoire* abonde. Là, comme ailleurs, sa manière est oratoire, et son style, « parlé ». Mais là, l'éloquence reste bien plutôt à l'intérieur qu'elle ne paraît à la surface.

Sa grand originalité d'historien, le don qui le « classe », en quelque sorte, ou, si l'on veut encore, qui met comme un abîme entre les Varillas ou les Maimbourg et lui, c'est le don de voir la réalité par delà ses textes et ses documents, d'écarter tout ce qui s'interpose entre elle et lui, d'en ressaisir la sensation présente, et de toucher presque du doigt les choses et les hommes du passé. C'est ainsi que son Luther ou son Mélanchthon sont vivants pour lui. C'est ainsi que, quand il oppose les luthériens et les zwingliens sur la « présence réelle », il les voit, et les entités théologiques elles-mêmes s'animent à ses yeux. Il a connu également Henri VIII ou Cranmer... Et ce don si rare, qui lui a permis de ne pas succomber sous la masse des faits qu'il a dû manier, est aussi celui qui fait la vérité supérieure de son *Histoire des variations*. Comme Pascal a *vu* les jésuites, ou comme Racine a *vu* ses Hermione et ses Phèdre, ainsi Bossuet a *vu* les hommes et les choses du protestantisme; et, moins « documentée », son *Histoire des variations* serait encore, grâce à cette vision de génie, toute voisine de la vérité.

Qu'on nous dise aujourd'hui que Bossuet a fait œuvre inutile en montrant aux Protestants leurs « variations », puisque précisément ils se font gloire de ces inconstances, ils y voient précisément la raison d'être de la Réforme, c'est en vérité un singulier reproche. Car si les Protestants jugent ainsi le protestantisme, c'est le livre de Bossuet qui les y a amenés, et pour ainsi dire contraints. Avant lui, tout le long du XVII[e] siècle, ils s'étaient efforcés au contraire de démontrer, et de se prouver à eux-mêmes l'immuabilité de leur foi depuis l'Écriture; et c'était l'Église catholique, qu'ils accusaient d'avoir « varié »! Après lui, ils commencent à penser et à dire que la variation est leur honneur : qu'est-ce à dire, sinon que Bossuet leur a dévoilé à eux-mêmes le principe essentiel de leur religion, puisque désormais, ne voulant pas voir en lui le vice fondamental de celle-ci, ils ont déclaré que c'en était le plus beau titre de gloire?

A l'*Histoire des variations*, il faut joindre les *Six avertissements aux Protestants*. Je n'en étudierai pas le fonds, car trop de théologie y serait nécessaire. Quant à la forme, l'éloquence de Bossuet y change aussi de caractère : de lyrique et majestueuse, elle devient ici dialectique et pressante; c'est une éloquence de raisonnement et d'affaires, politique en un mot. Elle devient nerveuse et ardente, plus dépouillée d'images, plus brève; elle devient enfin ironique et railleuse. Parfois l'ironie s'entremêle en quelque sorte à la discussion pour discréditer en une page tout le gros livre d'un adversaire; ailleurs il excelle dans cette partie de la dialectique qui consiste à enfermer l'adversaire dans ses contradictions.

3° ŒUVRE DIDACTIQUES ET DOGMATIQUES. — J'arrive enfin

à un dernier aspect de la pensée et de l'éloquence de Bossuet, et à ceux de ses ouvrages ou aux parties de ses ouvrages où elles deviennent philosophiques.

C'est dans ses ouvrages philosophiques proprement dits — dans le *Traité du Libre Arbître*, ou dans le *Traité de la connaissance de Dieu et de soi-même*, — que l'on est accoutumé de chercher ou d'étudier la philosophie de Bossuet; et rien ne semble à première vue, plus naturel ni plus sage. Mais comment ne pas faire observer qu'en s'y enfermant ou en s'y bornant on leur accorde plus d'importance que ne leur en attribuait Bossuet lui-même, qui ne les a ni publiés, ni préparés lui-même pour l'impression? Au lieu que, s'il n'a pas fait lui-même paraître sa *Politique tirée des paroles de l'Écriture Sainte*, ni ses *Élévations sur les mystères*, ni sa *Défense de la tradition et des Saints Pères*, du moins, parmi les multiples occupations de sa vigoureuse vieillesse, et pour ainsi parler jusqu'à son dernier jour, il les revoyait et les retouchait avec des scrupules et une inquiétude, et une impatience, qui témoignent assez de la grandeur du service qu'il eût cru rendre en les publiant.

Je crains surtout qu'en réduisant la « philosophie » de Bossuet à ses ouvrages philosophiques, on ne s'en fasse une idée trop courte et trop étroite, on ne se méprenne sur la portée de l'œuvre de Bossuet. Car la philosophie consisterait-elle donc à discuter seulement si les qualités de la matière sont en elle ou en nous? Ces sortes de questions, dont je ne méconnais pas l'intérêt, ont quelque chose de trop « scolastique », au sens étymologique du mot, et je veux dire par là qu'en dehors de l'école ni l'intérêt n'en est compris, ni peut-être n'en est réel.

Comme la « philosophie » de Voltaire, c'est dans l'ensemble de son œuvre que la « philosophie » de Bossuet est éparse ou plutôt diffuse. Là est sa métaphysique, là sa logique, là sa psychologie. Là surtout, pour mieux dire, est sa conception de la vie, sa manière de résoudre l'énigme de la destinée; là sont les principes de sa morale; et là enfin tout ce qu'il convient d'envelopper sous ce nom de sa philosophie, quand on parle d'un homme qui, pendant plus d'un demi-siècle, a plus agi que discouru, et moins disserté que lutté.

Cette manière d'entendre la « philosophie » de Bossuet a plusieurs avantages, et celui-ci premièrement, qui est de décider, en la supprimant, la question de son cartésianisme. Pas un de nos grands écrivains du XVII[e] siècle, nous l'avons vu, n'a vraiment subi la domination de Descartes. Pour Bossuet, s'il semble quelque part cartésien, ce n'est précisément que dans son *Traité de la connaissance de Dieu*; et là même, ce que l'on veut qu'il doive à Descartes, c'est plutôt à saint Thomas, ou à saint Anselme ou à saint Augustin qu'il l'emprunte, quand il ne le tire pas de son fonds. Quant au surplus on épiloguerait sur ce point, et quand on établirait que, ce que saint Thomas ou saint Anselme avaient dit avant lui, Descartes, dans son poèle, l'a réinventé, il serait toujours vrai que ni la théologie, ni la morale, ni l'histoire, ni la politique, qui font toute la philosophie de Bossuet, n'ayant de place dans celle de Descartes, Bossuet, cartésien par occasion dans celui de ses ouvrages dont les destinées l'ont le moins occupé, ne l'est pas dans les autres.

Bossuet lui-même, d'ailleurs, a donné son opinion sur

le cartésianisme, dans une lettre à Huet, du 16 mai 1689. « Je vous dirai donc franchement, écrit-il, ce que je pense de la doctrine de Descartes... Elle a des choses que j'improuve fort, parce qu'en effet je les crois *contraires à la religion*... Descartes a dit d'autres choses, que je crois *utiles contre les athées et les libertins*, et pour celles-là, comme je les a trouvées dans Platon, et, ce que j'estime beaucoup plus, dans saint Augustin, dans saint Anselme, quelques-unes même dans saint Thomas et dans les autres auteurs orthodoxes, aussi bien ou mieux expliquées que dans Descartes, je ne crois pas qu'elles soient devenues mauvaises depuis que ce philosophe s'en est servi.... Pour les autres opinions de cet auteur, qui sont tout à fait *indifférentes* comme celles de sa physique particulière..., je m'en amuse, je m'en divertis dans la conversation, mais, à ne vous rien dissimuler, je croirais un peu au-dessous du caractère d'évêque de prendre parti sérieusement sur de telles choses. »

Qu'improuvait-il dans Descartes? Ce que nous avons déjà vu que Pascal y aurait combattu, s'il en avait eu le temps, et ce que Fénelon y devait combattre à son tour : une conception mécaniste du monde où, n'y ayant de place que pour la nécessité, il n'y en avait plus pour la liberté de l'homme, et peut-être encore moins pour celle même de Dieu. Descartes, prudent et encore chrétien, n'avait pas tiré lui-même ces conséquences de son système : Malebranche et Spinosa s'en chargèrent; alors, il fallut bien s'avouer que les principes du cartésianisme, bien ou mal entendus, mettaient en question ou plutôt en péril quelques-uns des dogmes essentiels de la religion : la possibilité du miracle, le péché originel, la

vraie notion de la grâce, le dogme même de la Providence. Et qui sait si ce n'est pas pour cela qu'un peu inquiet de ce qu'il y avait de trop cartésien encore dans son *Traité de la connaissance de Dieu*, Bossuet, après y avoir réfléchi, s'abstint de le faire imprimer ?

Nous commençons à entrevoir les linéaments de sa philosophie. La philosophie de Descartes est une philosophie de la nature; la philosophie de Bossuet est une philosophie chrétienne. Mais, en l'examinant de plus près, — car on ne saurait s'en tenir là, — on ne tarde pas à s'apercevoir qu'entre tous les dogmes de la religion, s'il en est un qu'il ait pris à cœur d'établir et de fortifier, c'est celui de la Providence. Bossuet est éminemment le philosophe et le théologien de la Providence. Son œuvre entière, vue d'assez haut, n'est qu'une apologie de la religion chrétienne par le moyen de la Providence.

Je ne dis pas qu'il ait inventé cette idée : car, en matière de foi, il a mis sa gloire à ne rien inventer. L'Écriture Sainte en était l'exposition vivante; le paganisme ne l'avait lui-même pas ignorée; les Pères l'avaient développée. Mais si les principes étaient depuis longtemps posés et consentis, il y avait bien des conséquences que l'on n'avait pas aperçues ou tirées; et, sans parler de cette magnificence ou de cette force de style grâce auxquelles Bossuet devait presque égaler la grandeur de son sujet, personne avant lui n'avait donné plus ou autant d'extension à cette idée de la Providence; n'en avait fait des applications plus diverses; n'y avait enfin et en un certain sens plus savamment ramené la religion tout entière.

Aussi bien n'en était-il pas qu'il fût alors plus urgent de défendre contre les libertins, n'y en ayant pas — ce sont les termes de Bossuet lui-même — qui « fût exposée à des contradictions plus opiniâtres ». Les témoignages de Garasse, de Mersenne, de Lessius, de Condren confirment cette opinion d'une manière éclatante : héritiers, par notre Montaigne, de l'épicurisme ou du naturalisme italien de la Renaissance, s'il était donc un dogme qui fût en butte aux sarcasmes des libertins du XVIIe siècle, nous pouvons l'affirmer, c'était celui de la Providence; — et si ce n'est pas la seule raison que Bossuet ait eue de le défendre, c'en est au moins la première.

Il en avait d'autres, que je me contente d'indiquer brièvement. — Les jansénistes, embarrassés peut-être par leurs doctrines sur la prédestination, qui restreignaient singulièrement la liberté de Dieu même, n'avaient pour ainsi dire pas touché cette matière de la Providence. — On sait d'autre part qu'à Metz, la seule ville de France où les juifs eussent un état légal, leur misérable condition avait éclaté aux yeux de Bossuet, tout jeune encore, comme une preuve vivante de la Providence de Dieu. Et enfin, si, depuis longtemps, la tentation des libertins était d'imputer à la « Nature » ou au « Destin » la régularité de ce mouvement du monde que la religion rapportait à Dieu, le cartésianisme, en précisant ce que la tentation avait d'encore vague, n'avait-il pas fixé ce qu'elle avait avant lui d'incertain? Bossuet, plus perspicace qu'on ne le veut bien dire, a compris que, si les progrès de la science devaient bientôt menacer quelque dogme, c'était d'abord celui de la Providence.

Mais sa grand raison de s'attacher, pour ainsi dire, au

dogme de la Providence, de le faire sien, c'est qu'il n'y en avait pas qui convînt plus étroitement à la nature de son génie. Bossuet était bien un évêque, non un moine : et j'entends par là qu'en même temps qu'un dogme et qu'une morale, sa religion était une politique aussi. Ce n'est pas tout pour lui que d'enseigner ou de prêcher les hommes; il se croit également investi du droit, ou chargé de l'obligation de les conduire. Aussi, ce qu'il a vu d'abord dans le dogme de la Providence et ce qu'il s'est d'abord efforcé d'en bien dégager, est-ce l'idée de gouvernement, et, pour user de ses propres expressions, ce sont les « maximes d'État » de la « politique du ciel ». Les rois sont *comme* des dieux, et Dieu est le Roi des Rois. De même donc que les rois sont rois pour régner entre les hommes, par des moyens dont le choix et l'application n'appartiennent qu'à eux, la justice, la paix, et la prospérité; de même Dieu, par des voies qui nous sont cachées, conduit le monde à des fins également dignes de sa justice, de sa puissance, et de sa bonté. Dans les *Sermons*, dans le *Discours sur l'histoire universelle*, dans la *Politique tirée des paroles de l'Écriture sainte*, il n'y a pas d'idée qui revienne plus souvent, de comparaison qui soit plus naturelle à Bossuet, d'analogie qui lui paraisse mieux fondée. Évidemment, comme il y avait une affinité secrète entre le pessimisme de Pascal et la sévérité ou la dureté du dogme de la chute, il y en a une entre le dogme de la Providence et le goût comme inné de Bossuet pour la règle, pour l'ordre, pour l'unité. S'il a défendu comme personne l'idée de la Providence, c'est qu'il l'a sentie, ou éprouvée, si je puis ainsi dire, comme personne; et quand il n'aurait rien

ajouté que lui-même à ce qu'on en avait dit avant lui, c'est pour cela qu'il en demeurerait toujours le philosophe et le théologien.

Suivons donc le développement de l'idée dans son œuvre. Elle est partout dans les *Sermons*; on la trouve dans ce sermon *sur la bonté et la rigueur de Dieu*, que Bossuet prêcha à vingt-cinq ans, et où la Providence divine n'est guère que la vengeance divine; dans les deux sermons *sur la Providence*, l'un de 1656, l'autre de 1662, où cette fois les libertins paraissent en scène, comme ceux contre qui Bossuet annonce l'intention d'établir la vérité du dogme qui fait le sujet de son discours. « Les libertins déclarent la guerre à la Providence », dit-il dans le second sermon, et c'est dans leurs objections contre la Providence « que les impies se retranchent comme dans leur forteresse... »

Les libertins, aux environs de 1660, ne niaient pas l'ordre dans la nature, ni les lois stables de l'univers, ni l'enchaînement secret de ces lois. Au contraire ils s'autorisaient de l'ordre universel pour nier, ou pour écarter Dieu. — Un autre de leurs arguments favoris, c'était qu'il n'appartient pas à la majesté de Dieu, s'il existe, de se soucier des affaires des hommes, non plus que les hommes ne s'occupent de celles des fourmis ou des moucherons. — Enfin ils soutenaient qu'il n'arrive à chacun que ce que chacun a voulu; que la proportion est constante entre l'effort et le résultat; qu'heureux ou malheureux, tout homme est lui seul à lui-même l'artisan de sa destinée. Hasard et Providence sont exclus du même coup.

Parcourez maintenant les sermons de la grande époque

de Bossuet — de 1662 à 1670. — Aussi souvent que le sujet le comporte, vous n'en trouverez pas un qui ne soit un commencement de réponse à quelqu'un de ces arguments. Qu'essaie-t-il de prouver dans son sermon *sur l'Ambition*, qu'il a prêché cinq ou six fois? Précisément ce qu'il a si bien résumé plus tard dans un endroit de sa *Politique* : « On a beau compasser, dira-t-il, tous ses discours et tous ses desseins, l'occasion apporte toujours je ne sais quoi d'imprévu, en sorte qu'on fait toujours plus ou moins qu'on ne pensait. *Et cet endroit inconnu à l'homme dans ses propres actions et dans ses propres démarches, c'est par où Dieu agit, et le ressort qu'il remue.* » Voyez encore tel sermon *sur les devoirs des rois* ou *sur la Justice*; quelle en est l'idée intérieure et profonde? C'est, comme Bossuet le dit lui-même, c'est de nous apprendre que « Dieu a voulu tout décider, c'est-à-dire donner des décisions à tous les états », ou, en d'autres termes, régler les conditions des hommes, et leur donner à tous des principes de conduite qui le mêlent, pour ainsi dire, à toutes nos actions comme à toutes nos pensées.

Arrivé là, il ne lui restait plus qu'à montrer la présence de la Providence divine dans l'histoire, et je ne sais si ce n'est pas le principal objet de ses *Oraisons funèbres*, mais surtout des deux premières, j'entends celle d'Henriette de France, et celle d'Henriette d'Angleterre. « Au reste, dit-il dans celle d'Henriette de France, quand ce grand Dieu a choisi quelqu'un pour être l'instrument de ses desseins, rien n'en arrête le cours : ou il enchaîne, ou il aveugle, ou il dompte tout ce qui est capable de résistance. » — C'est là l'idée même, la « thèse », du

Discours sur l'Histoire Universelle. On lit peu, ou on lit mal le *Discours sur l'Histoire Universelle,* qui pourtant a été l'œuvre préférée de Bossuet. Nous n'avons pas sans doute à le justifier, contre tant de vaines critiques dont il a été l'objet. Qui croirait qu'on lui a sérieusement reproché — dans un *Discours* qui se termine à l'avènement de Charlemagne, — de n'avoir pas parlé de l'Amérique? Un autre encore s'est plaint qu'il eût passé Mahomet sous silence, comme si Bossuet, à deux reprises, et notamment à la fin du livre, n'avait pas renvoyé de parler de Mahomet et de l'islamisme à un autre *Discours*, qu'il n'a pas eu le temps d'écrire!

Quant au reproche de n'avoir pas tenu les promesses de son titre, et, par exemple, dans une *Histoire Universelle*, de n'avoir traité ni de l'Inde ni de la Chine, je ne dirai pas que Bossuet l'eût fait dans son second *Discours*; — quoique d'ailleurs on pût le soutenir, et presque le prouver. — S'il ne l'a pas fait, c'est sans doute que, comme l'histoire de chacun de nous, pareillement l'histoire des nations est pleine de moments qui ne s'objectivent point, pour ainsi parler; d'événements qui périssent en naissant, d'accidents qui ne laissent point après eux de traces d'eux-mêmes; et je sais bien que ce sont ceux que les chronographes ou les annalistes se complaisent à enregistrer; mais ce sont ceux aussi dont on a dit avec raison qu'il n'y avait rien de plus méprisable qu'un fait. Bossuet n'a compté, lui, ni cru devoir compter qu'avec les autres, qui forment la trame éternellement subsistante de l'histoire. Et il attendait vraisemblablement pour parler de l'Inde et de la Chine qu'elles

fussent entrées dans le plan de l'histoire de la civilisation occidentale.

Enfin, si Voltaire et les voltairiens se plaignent qu'il ait fait graviter l'histoire de l'Univers autour de celle du peuple juif — pour lequel on sait l'étrange, l'insolent et l'inhumain mépris qu'ils affectent encore, — à qui l'érudition contemporaine a-t-elle donné raison? Oui, qui donc a dit qu'il n'y avait au monde que « trois histoires de premier intérêt » : celle des Grecs, celle des Romains, celle des Juifs? qui a prouvé que, si le christianisme était et demeure jusqu'ici le fait le plus considérable de l'histoire du monde, il ne s'expliquait lui-même, et ne se comprenait qu'à la lumière de l'histoire du peuple de Dieu? N'est-ce pas Renan? Nous dira-t-on aussi de lui que, s'il n'a pas fait plus de place, une part plus large, dans ses *Origines du Christianisme*, au bouddhisme, par exemple, ou, généralement, à l'influence des philosophies orientales, c'est qu'il les ignore? Mais, si l'idée que Renan se fait de la philosophie de l'histoire est sans doute un peu étroite — j'entends toujours chrétienne, en dépit qu'il en ait, ou plutôt toujours biblique, — reprocherons-nous à Bossuet, il y a plus de deux cents ans, de ne s'en être pas fait une plus large? Et ne conviendrons-nous pas qu'imaginaire comme les autres, le grief qu'on lui fait, d'avoir *ordonné* l'histoire du monde par rapport à celle du peuple juif, ce grief à son tour tombe, s'évanouit, et se dissipe comme eux?

C'est ce que je dirais si j'avais à défendre le *Discours sur l'Histoire Universelle*. J'ajouterais qu'à mon avis les lacunes ou les défauts n'en sont pas où l'on croit les voir, mais ailleurs, et qu'assurément ce n'est point Voltaire

qui les a réparées, dans son *Essai sur les mœurs*, avec ce qu'il y dit de l'*Ézour-Veidam* ou de l'empereur Kam-Hi... Mais ce qu'il est plus intéressant de montrer, ce n'est ni la sûreté de l'érudition, ni même la rapidité et la justesse du trait, qui pourtant sont admirables; c'est le dessein que Bossuet s'est proposé dans son *Discours*; ce sont les raisons particulières qu'il a eues de le publier. C'est aussi que l'intention en est plus subtile, et surtout plus complexe, que ne le donneraient à croire la simplicité de l'ordonnance, la lucidité du raisonnement, l'incomparable netteté du style. Unique en effet, pour l'aisance ou la négligence même un peu hautaine, avec laquelle il jette, en passant, dans sa phrase plus rapide encore que majestueuse, autant d'idées que de mots, Bossuet ne l'est pas moins, dans ses grands ouvrages, pour l'art dont il sait faire marcher du même pas, ou courir de la même allure, l'exposition des faits, la réfutation des opinions adverses, et la démonstration du dogme. On n'y voit d'ordinaire qu'une philosophie de l'histoire; mais il y faut voir en outre, et surtout, une apologie de la religion et une démonstration du dogme de la Providence contre les Libertins.

« Qu'entendons-nous par le mot de Providence? — dira bientôt Fénelon, dans sa *Réfutation du système du P. Malebranche*, inspirée, dictée, revue et corrigée par Bossuet. — Ce n'est point l'établissement des lois générales ni des causes occasionnelles : Tout cela ne renferme que les règles communes que Dieu a mises dans son ouvrage en le créant. On ne dit point que c'est la Providence qui tient la terre suspendue, qui règle le cours du soleil, et qui fait la variété des saisons;...

mais ce qu'on appelle Providence, selon le langage des Écritures, c'est un gouvernement continuel qui dirige à une fin les choses qui semblent fortuites. » Et Bossuet d'écrire à la marge : « *La Providence semble enfermer tout cela mais plus particulièrement ce qui semble fortuit* ». Or c'est là, précisément, ce qu'il est difficile à la raison d'admettre! ou plutôt, c'est ce qu'il lui serait impossible d'admettre, comme étant contradictoire, si la Révélation n'était pas là, qui l'en assure. La conséquence est évidente. Pour établir le dogme de la Providence, il fallait commencer par mettre hors de doute l'autorité de la Révélation, ou, si l'on veut, il fallait les prouver l'une par l'autre, et toutes deux par l'histoire, en montrant que l'histoire, inexplicable sans la Providence, n'achève de s'éclairer qu'à la lumière de la Révélation.

C'est ce que niaient les libertins, et, en particulier, le plus illustre alors d'entre eux, ce juif d'Amsterdam, le plus logique aussi des cartésiens, Spinosa, dont le *Traité théologico-politique*, après avoir soulevé des orages, lors de son apparition, en 1670, venait d'être traduit et réédité jusqu'à trois fois en français dans la même année 1678. Bossuet avait lu Spinosa. Le *Traité théologico-politique*, en édition originale, figure au catalogue de sa bibliothèque. — Et assurément il le connaissait bien, car à chaque instant, s'il ne le nomme pas, il le réfute, ou lui répond, dans la seconde partie du *Discours sur l'histoire universelle*.

Les preuves en seraient innombrables. C'est contre Spinosa qu'il s'est efforcé d'établir la « vocation du peuple de Dieu », Spinosa affirmant « qu'à l'égard de

l'intelligence et de la vertu véritable, *toutes les nations sont égales*, Dieu n'ayant sur ce point aucune sorte de préférence, ni d'élection pour personne », et que « le don de prophétie ne fut point propre au peuple juif » car *toute nation a eu ses prophètes*. Et Bossuet lui répond : « Les nations les plus éclairées et les plus sages, les Chaldéens, les Égyptiens, les Phéniciens, les Grecs, les Romains, étaient les plus ignorantes et les plus aveugles sur la religion : *tant il est vrai qu'il y faut être élevé par une grâce particulière et par une sagesse plus qu'humaine*. Mais, de tous les raisonnements de Spinosa, celui qu'il ne cesse de combattre, dont on pourrait presque dire que son *Discours* entier n'est qu'une perpétuelle contre-partie, c'est celui qui fait le fonds de l'*Éthique* aussi bien que du *Traité théologico-politique*. « Si un phénomène se produisait dans l'univers qui fût contraire aux lois générales de la nature, il serait également contraire au décret de Dieu, et si Dieu lui-même agissait contre les lois de la nature, il agirait contre sa propre essence, ce qui est le comble de l'absurdité : ... *Je conclus donc qu'il n'arrive rien dans la nature qui soit contraire à ses lois universelles, rien qui ne soit d'accord avec ces lois et qui n'en résulte*... C'est ce que Bossuet, comme on le pense bien, refuse énergiquement d'accorder : « Moïse, et les anciens Pères dont Moïse a recueilli les traditions, nous donnent d'autres pensées. Le Dieu qu'il nous a montré a bien une autre puissance : *il peut faire et défaire ainsi qu'il lui plaît, il donne des lois à la nature, et les renverse quand il veut*... sa volonté est le seul lien qui entretient l'ordre du monde... C'est justement ce que les

hommes avaient oublié : *la stabilité d'un si bel ordre ne servait plus qu'à leur persuader que cet ordre avait toujours été et qu'il était de soi-même.* — Peut-être bien ne croira-t-on plus maintenant qu'en fait de philosophie, Bossuet « en soit toujours resté à ses vieux cahiers de Navarre »! Contre Spinosa, contre les cartésiens et les libertins, il établit le droit de croire au miracle, et à la Providence procédant par miracles.

Son second but dans le *Discours* est de montrer, contre les juifs, le Messie dans le Christ, et dans le Nouveau Testament, l'accomplissement des promesses de l'Ancien. Or voici son argumentation : « Dieu a réservé à son Écriture une marque de divinité qui ne souffre aucune atteinte : *c'est le rapport des deux Testaments*... Par le rapport des deux Testaments, on prouve que l'un et l'autre est divin. Ils ont tous deux le même dessein et la même suite : l'un prépare la voie à la perfection que l'autre nous montre à découvert, l'un pose le fondement et l'autre achève l'édifice... Ainsi, tous les temps sont unis ensemble, et *un dessein éternel de la divine Providence nous est révélé*... »

Aussi est-ce à ce point précis du *Discours* que s'en rattache la troisième partie, la seule ou à peu près qu'on lise de nos jours, et dont il est bien certain qu'il demeure debout des chapitres entiers, mais dont l'ensemble est ruineux, si l'on ne connaît pas et que l'on n'ait pas bien compris la seconde. Parmi le fracas des grands empires qui s'écroulent les uns sur les autres, c'est la perpétuité de la foi qui fait aux yeux de Bossuet la preuve de sa divinité, mais cette perpétuité même ne saurait résulter que du « rapport des Deux Testaments ».

Si Jésus n'est pas le Messie promis par les prophètes, ce n'est plus pour lui préparer les voies que Rome a conquis, pacifié, et unifié le monde; — et la philosophie de l'histoire s'évanouit, pour ainsi dire, avec la divinité du Christ. Mais si les prophètes n'ont pas annoncé le Christ, en ce cas Spinosa dit vrai, il n'y a pas eu de peuple « élu de Dieu »; — et avec leur inspiration qui cesse d'être divine, c'est la Providence, puisque c'est Dieu lui-même qui se retire du monde, loin des affaires humaines, loin de la créature, dans la catégorie de l'idéal, disons : dans la région du rêve. Nous n'avons donc qu'un moyen de le retenir parmi nous, et c'est celui que Bossuet nous propose : il faut que Dieu soit partout ou qu'il ne soit nulle part; que « son bras ne soit pas moins fort quand il se cache que quand il se déclare; et qu'il ne montre quelquefois des effets sensibles de sa puissance, que pour nous convaincre de ce qu'il fait en toute occasion plus secrètement ».

Mais, dira-t-on, si ce « rapport des deux Testaments » était l'œuvre des hommes? Si les Évangélistes, pour établir que Jésus était le Messie, lui avaient d'eux-mêmes appliqué ce qu'il était dit du Messie dans les Prophètes? Et si les Prophètes n'en étaient pas, au sens chrétien du mot, c'est-à-dire si leurs prophéties étaient postérieures aux faits que l'on veut qu'ils aient prédits? A tous ces problèmes, soulevés alors par Richard Simon, Bossuet répondait par deux longs chapitres de sa seconde partie. Il ne laisse sans réplique aucun des arguments du subtil hébraïsant. Ces chapitres, nous dit l'abbé Ledieu, « étaient pour lui la preuve complète de la vérité de la religion et de la certitude de la révélation des Livres

Saints contre les libertins ». Là est la raison de la sollicitude avec laquelle, jusqu'à son dernier jour, lui qui laissait volontiers ses autres ouvrages à leur fortune, il a revu et corrigé son *Histoire Universelle*. A cet égard, la comparaison des trois éditions qu'il en a données lui-même, — en 1681, 1682 et 1701 — est curieuse et instructive. Mais ce qui est bien plus intéressant, c'est de constater ce qu'il a laissé dans ses papiers de corrections et d'additions au texte même de 1701. Il y en a qui forment jusqu'à des chapitres entiers, comme celui qu'il a intitulé : *Moyen facile de remonter à la source de la religion, et d'en trouver la vérité dans son principe*. C'est le vingt-neuvième de la seconde partie, dans nos éditions actuelles, où il ne figure que depuis 1806. Le début en est significatif. Bossuet vient de développer les arguments qu'il oppose à Richard Simon, et il reprend : « Mais comme tous les esprits ne sont pas capables d'un raisonnement suivi, prenons par la main les plus infirmes, et menons-les doucement jusqu'à l'origine... » D'autres additions ne sont guère moins importantes. Mais tandis qu'elles se rapportent toutes à la seconde partie, il ne s'en est point trouvé pour les *Époques*, ni pour les *Empires*, ou de tellement insignifiantes qu'il est inutile d'en parler. Preuve assez évidente à la fois, et du prix que Bossuet attachait à cette seconde partie, et de sa préoccupation de rétablir ce qu'il croyait être la vérité contre les attaques ou les insinuations des nouveaux critiques ; et des craintes enfin que lui inspirait le progrès croissant du « libertinage » ! Qui ne sait, au surplus, qu'il est mort, pour ainsi parler, sur sa *Défense de la Tradition*, laquelle, n'étant qu'une réponse à l'*Histoire*

critique du Nouveau Testament, du même Richard Simon, n'est donc aussi qu'un appendice ou une continuation du *Discours sur l'Histoire Universelle?*

C'est alors, après avoir comme balayé le terrain de tous les obstacles où pouvait se heurter le dogme de la Providence, et alors seulement, qu'il l'a développé dans la troisième partie de son *Discours*. Je ne rappellerai pas avec quelle éloquence; mais je dirai plutôt avec quelle modération, quel ménagement, et quel souci, tout en ne cédant rien d'essentiel, de ne rien exagérer d'accessoire. Si bien qu'au fond, pour accepter sa philosophie de l'histoire, non seulement il n'est pas même besoin d'être chrétien, mais il suffit de convenir de trois points : premièrement, que le christianisme est sorti du judaïsme; — secondement, que son apparition demeure toujours, après dix-huit cents ans, le fait le plus considérable de l'histoire de l'humanité; — troisièmement, et enfin, qu'avant et depuis lui, toutes choses se sont passées *comme si* son établissement en était la raison d'être. On voudra bien faire attention que la science, même la plus prudente, n'en demande pas davantage pour édifier tant de théories ou plutôt d'hypothèses, qu'elle considère comme des certitudes. Nous ne sommes assurés ni que les corps célestes « s'attirent », ni que les formes vivantes « évoluent » et se changent les unes aux autres; mais il nous suffit, pour le croire, que l'*évolution* et l'*attraction* nous expliquent plus de faits qu'aucune autre théorie qu'on leur puisse opposer. C'est pour cela que je me suis quelquefois demandé si ce que l'on reproche le plus à Bossuet sous le nom d'étroitesse et de médiocrité d'esprit ne serait pas peut-être ce que sa concep-

tion de la Providence a de plus personnel, mais surtout de plus large et de plus philosophique. On ne saisirait pas avec tant d'empressement les moindres occasions qui s'offrent de la contester, si l'on ne reconnaissait pas intérieurement ce qu'elle a de vraisemblance; et on lui reprocherait moins aigrement, à lui, d'avoir « manqué de critique », si l'on ne se rendait compte que, de la manière dont il a posé la question, il l'a pour ainsi dire élevée au-dessus des chicanes de la critique.

Peu importe en effet qu'il s'en soit trop crédulement rapporté à Hérodote et à Diodore de Sicile, pour la partie de son *Discours* qui concerne l'Égypte et l'Assyrie; à Xénophon, pour Cyrus, à Tite-Live, pour Tarquin le Superbe; admettons également, si l'on le veut, que sa chronologie soit fautive : pourvu que la splendeur de Babylone ou de Ninive ait été jadis éclipsée par celle de Persépolis ou d'Ecbatane; pourvu que l'empire des Perses ait à son tour succombé sous les coups d'Alexandre, traînant après lui toute la Grèce; et pourvu qu'enfin Rome ait hérité du pouvoir encore agrandi d'Alexandre, la philosophie de Bossuet ne subsiste-t-elle pas tout entière? Les « époques », ici, n'importent guère, ni la longueur des temps, mais la seule succession des faits; — et la succession des faits est certaine.

En résumé, il s'agissait pour lui de prouver qu'il y a du divin dans l'histoire, ou plutôt, en un certain sens, que l'histoire est toute divine, et que, ce qu'il y a d'universel en elle, c'est précisément ce caractère de divinité. Otons-le, tout s'y brouille, tout s'y confond, tout s'y obscurcit; et la connaissance de son long passé ne sert à l'homme que pour le convaincre de sa perversité, de

son impuissance, et de l'inutilité de la vie. Mais, posons-le, tout s'éclaircit, tout s'ordonne, tout dans l'histoire tend vers une fin, qui devient ainsi notre raison d'être et notre loi. Que fait à une démonstration de ce genre le nombre des exemples dont on l'autorise ou dont on l'appuie? La qualité seule en est de quelque prix, et non la quantité. Si la Providence peut se démontrer par l'histoire, une seule histoire y pourrait suffire ; et au fait Bossuet n'en a vraiment exposé qu'une : c'est celle du « peuple de Dieu », dans laquelle, ayant montré la raison de toutes les autres, il lui eût si peu coûté de multiplier les exemples qu'au contraire il en a trop donné, et que, comme son *Discours* est tout ce qu'il est sans l'Inde ni la Chine, il le serait encore s'il n'en avait pas consacré à l'Égypte un chapitre entier.

Il nous reste maintenant à montrer qu'une fois tout à fait maître, pour ainsi parler, de cette idée de la Providence, Bossuet n'a pas cessé de la développer encore, et qu'elle est demeurée jusqu'à son dernier jour l'idée essentielle de sa philosophie.

Rien de plus naturel que de la retrouver dans son *Traité du Libre Arbitre*, si le fonds même en est d'accorder ou de concilier la liberté de l'homme, non point avec la « prescience » mais bien avec la « Providence » de Dieu. C'est ce qu'il déclare en propres termes :

Nous concevons Dieu comme un être qui sait tout, qui prévoit tout, qui gouverne tout, qui fait ce qu'il veut de ses créatures, et à qui doivent se rapporter tous les événements du monde. Que si les créatures libres ne sont pas comprises dans cet ordre de la Providence divine, on lui ôte la conduite de ce qu'il y a de plus excellent dans l'Univers, c'est-à-dire des créatures intelligentes.

Il n'y a rien de plus absurde que de dire qu'il ne se mêle point du gouvernement des peuples, de l'établissement ni de la ruine des états, comment ils sont gouvernés, par quels princes et par quelles lois, toutes lesquelles choses s'exécutant par la liberté des hommes, si elle n'est en la main de Dieu, en sorte qu'il ait des moyens certains de la tourner où il lui plaît, il s'ensuit que Dieu n'a point de part à ces événements, et que cette partie du monde est entièrement indépendante.

Et l'on connaît la solution qu'il donne de la difficulté, plus sage — plus hardie peut-être en sa sagesse même — que bien des décisions qui semblent mieux répondre aux exigences de notre logique. Également assurés de la réalité de notre libre arbitre, et de celle de la Providence, nous n'aurions aucun moyen de les concilier, « qu'il nous faudrait, pour ainsi parler, tenir toujours comme fortement les deux bouts de la chaîne, quoi qu'on ne voie pas toujours le milieu par où l'enchaînement se continue ». N'a-t-il pas raison, si tout ce que prouve la contradiction, comme en tant d'autres rencontres, c'est que les deux vérités qui se contrarient ne sont pas du même ordre : l'une, la liberté, s'établissant en fait par l'évidence du sentiment ou par les nécessités de l'institution sociale; et l'autre, la Providence, ne nous étant connue que par l'autorité de la Révélation?

Je ne pense pas avoir besoin non plus de montrer la liaison du dogme de la Providence avec le dessein principal de l'*Histoire des variations des Églises protestantes*. Tout en développant l'histoire des origines et des variations de la Réforme, Bossuet y a voulu faire voir en même temps que l'on ne peut contre Dieu que ce qu'il veut bien permettre, et que le triomphe de sa Providence est de tourner à sa gloire, en le tournant à la confusion

des rebelles, tout ce que l'on entreprend contre lui. Lorsque Dieu se retire de nous, et qu'il lui plaît, pour des fins cachées, de nous abandonner ou plutôt de nous livrer aux inspirations de notre sens humain, ni Luther ni Mélanchthon, ni Henri VIII ni Élisabeth, ni l'éloquence ni la science, ni la force ni la ruse, ne sauraient empêcher l'erreur de se diviser contre elle-même, de se trahir en se multipliant, et de rendre à la vérité, toujours une et toujours la même, l'involontaire hommage de ses contradictions.

Si cette idée se retrouve partout dans l'*Histoire des variations*; si c'est elle peut-être qui en fait l'âme infuse; si Bossuet ne perd pas une occasion de la remettre en lumière, ne pourrons-nous donc pas dire avec raison qu'il se montre toujours, là, comme ailleurs, le philosophe ou le théologien de la Providence, et le ministre, pour ainsi parler, des vues de son Dieu sur le monde? Le prodigieux succès de la Réforme l'aurait fait trembler pour l'Église; et, ainsi qu'il le dit lui-même, « ce n'était pas sans étonnement » qu'il lisait la parole de l'apôtre : *Oportet hæreses esse*. Mais, à la clarté du dogme de la Providence, il a compris « ce terrible *il faut* »; et la plus redoutable épreuve qu'eût traversée l'Église s'est changée à ses yeux en un témoignage de la bonté de Dieu pour ses élus. En ce sens, l'*Histoire des variations* n'est qu'une application particulière du principe posé dans le *Discours sur l'Histoire Universelle*, et la justesse même de l'application achève, pour Bossuet, de démontrer la vérité du principe.

En veut-on d'autres preuves encore? On les trouvera dans le *Traité de la connaissance de Dieu et de soi-*

même. Car pourquoi Bossuet n'y a-t-il pas consacré moins d'un livre entier — le cinquième, qui n'en est pas le moins curieux, — à démontrer « l'extrême différence de l'homme et de la bête »? Il voulait enlever aux « libertins » l'argument qu'ils tiraient contre la Providence de l'apparente identité de l'homme et de l'animal : ils allaient répétant le mot de l'*Ecclésiaste : Unus est interitus hominum et jumentorum;* et ils en concluaient que Dieu ne se souciait pas plus des hommes que des bœufs : *Numquid de bobus cura est Deo?* N'était-ce donc pas un grand point de gagné si l'on établissait contre eux, sans aucun recours à la Révélation, mais par le seul secours de l'observation, que l'homme diffère extrêmement de la bête?

Là également est l'explication de la vivacité avec laquelle il a pris parti contre Malebranche. Il voyait bien que la manière dont le miracle était traité dans le *Traité de la nature et de Grâce* n'allait à rien moins qu'à le nier. « Il y a, — écrivait-il à un disciple de Malebranche — il y a bien de la différence à dire, comme je fais, que Dieu conduit chaque chose à la fin qu'il s'est proposé *par des voies suivies*, ou de dire qu'il se contente de donner des *lois générales* dont il résulte beaucoup de choses qui n'entrent qu'indirectement dans ses desseins. » C'est surtout le dogme de la Providence qui lui paraît menacé par le système de Malebranche.

De 1681 à 1700, il est occupé par son *Histoire Universelle*, par son *Histoire des Variations*, par les *Avertissements aux Protestants*, par le gouvernement de son diocèse et la direction de ses religieuses. Mais il ne fût pas plus tôt délivré de tant de soins divers, qu'il revint à

son idée maîtresse, et que, résumant toute sa morale dans ses *Méditations sur l'Évangile*, toute sa politique dans la *Politique tirée de l'Écriture Sainte*, et tout le dogme enfin dans ses *Élévations sur les mystères*, c'est à rendre sa philosophie de la Providence plus claire encore qu'il employa ses dernières années.

Contentons-nous de le montrer par l'exemple de sa *Politique*. Ouvrons le livre à l'*Avant-propos* : «... Dieu a voulu tout décider, c'est-à-dire donner des décisions à tous les états, et à plus forte raison à celui d'où dépendent tous les autres ». Et l'on retrouve cette même idée de la Providence dans les chapitres qu'il a intitulés : *Il n'y a point de hasard dans le gouvernement des choses humaines, et la fortune n'est qu'un mot qui n'a aucun sens* (VII, 8, proposition 5); *Comme tout est sagesse dans le monde, rien n'est hasard* (VII, 6, prop. 7); *Dieu forme les princes guerriers* (IX, 1, prop. 1); *Dieu faisait la guerre pour son peuple du plus haut des cieux, d'une façon extraordinaire et miraculeuse* (IX, 4, prop. 1). Et on la retrouve enfin jusque dans les caractères qu'il assigne à l'autorité légitime, lesquels sont précisément ceux qu'il reconnaît et qu'il adore en Dieu : « Premièrement, l'autorité royale est sacrée; secondement, elle est paternelle; troisièmement elle est absolue, — ce qui veut dire indépendante —; et quatrièmement, elle est soumise à la raison ». Ce sont là les traits même dont il a représenté la Providence, et ainsi le gouvernement des hommes n'est qu'une imitation de celui de Dieu sur le monde.

Ainsi la grande idée de la Providence domine ou commande le système entier des idées de Bossuet. Il a

expliqué ou même éclairé les autres dogmes; mais celui-là, il s'y est plus particulièrement attaché, il l'a fait sien. Plus ami de la sévérité de la discipline romaine que de la liberté grecque, c'est sur le dogme de la Providence qu'en fondant l'assurance de l'ordre, qui est le premier besoin des sociétés humaines, il a fondé l'apologie de la religion. Et comme il n'y avait pas d'ailleurs une seule manifestation de l'intelligence ou de l'activité qui ne fût enveloppée dans les replis de sa religion, c'est ainsi que toute sa politique, toute sa morale, toute sa philosophie s'est trouvée exprimée en fonction de la Providence. Si ce point était bien établi, Bossuet, dans l'histoire de la philosophie, et peut-être dans celle de l'Église, n'aurait-il pas sa place, qui ne serait qu'à lui, comme l'un de ces anciens Pères auxquels de son temps on ne craignait pas de le comparer?

Pour lui donner ce titre et ce rang, il est bon assurément de voir en lui autre chose, et quelque chose de plus, que l'auteur de sa *Logique* et de son *Traité de la Connaissance de Dieu*; mais ce serait bien lui faire tort de sa plus grande part d'invention personnelle et d'originalité, que de ne chercher sa philosophie que dans ses œuvres « philosophiques ». Sa philosophie, nous l'avons vu, c'est sa conception générale du monde, de l'homme, et de la vie. Cette « philosophie » en vaut bien une autre; elle est en tout cas celle d'un homme d'expérience et d'action, et qui a joué sur la scène de son temps, comme nous allons le voir maintenant, un rôle très personnel.

III. — Le rôle de Bossuet.

On n'en a pas dit grand chose quand on s'est contenté de dire, les uns qui l'aiment moins, qu'il fut conseiller d'État d'Église, et ceux qui l'admirent plus, qu'il a été un Père de l'Église. On peut être plus précis, je crois.

Rappelons-nous d'abord les traits essentiels de son caractère et de son génie. Son caractère est simple et doux. Son génie, ami de l'ordre, de la soumission, de la règle, de la certitude; de là ce que son éloquence a d'impérieux et de despotique. Il a besoin d'un ordre, d'une loi; il a besoin qu'on s'y soumette, et lui-même en donne l'exemple. Il croit qu'il y a une vérité, et une seule, et que tout est erreur en dehors d'elle, et que contre cette erreur tous les moyens dont il dispose sont bons, l'enthousiasme comme la dialectique, et la dialectique comme l'ironie. Sa conviction lui donne l'autorité, une autorité sûre d'elle-même et tranquille en général, mais parfois aussi, quand la résistance des adversaires se prolonge, c'est une autorité violente. Il semble donc que ce génie et ce caractère se contrebalancent; que leur union empêche Bossuet d'être soit un complaisant, soit un énergumène, et le prépare en somme assez exactement au rôle qu'il a joué toute sa vie, de *conciliateur*.

Instruit comme nous l'avons vu par l'expérience de ses premières années, il tenta d'abord la conciliation des communions protestante et catholique. Le succès n'était pas impossible. En ce temps-là, les protestants ne se rendaient pas compte qu'ils avaient introduit dans le monde chrétien le principe de libre examen, et quand on les en

accusait sous le nom de socinianisme, ils s'en défendaient violemment. Et l'on sait qu'au XVIII[e] siècle, c'est encore de cette accusation de socinianisme que se défendront les pasteurs de Genève. Protestants et catholiques convenaient alors qu'en matière de religion une autorité était nécessaire. Dans ces conditions il sembla à Bossuet que l'on pouvait s'entendre. Son début dans la conciliation religieuse est caractéristique : c'est l'*Exposition de la doctrine de l'Église*, en 1671, et il y inaugure une méthode nouvelle : Bossuet se borne à *exposer* l'essentiel de la foi catholique; on lui reprocha d'ailleurs d'avoir diminué l'importance des divisions entre les catholiques et les « Prétendus Réformés » : heureusement son livre était revêtu de l'approbation de onze évêques! Voici encore le début du *Traité de la communion sous les deux espèces*, qui parut en 1682. « La question des deux espèces, quoiqu'en disent MM. de la Religion Réformée, n'a qu'une difficulté apparente qui peut être résolue par une pratique constante de l'Église, et par des principes dont les Prétendus Réformés demeurent d'accord ». Nous remarquons encore là la même méthode, habile sans doute, mais au fond plus sincère, plus loyale qu'habile. Mêmes sentiments dans l'*Histoire des Variations* et dans les *Avertissements*. Si nous étions tentés de lui reprocher quelque violence dans la polémique, nous nous tromperions; car il est assez excusé par l'usage de son temps, et par les injures grossières dont Jurieu l'accablait, et puis, en 1691, c'est à lui que l'on s'adressa d'Allemagne, où il était regardé, nous dit-on, comme un second saint Augustin, pour travailler à ce projet de réunion des catholiques et des protestants auquel, sous les auspices de Jean Frédé-

ric, duc de Brunswick-Hanovre et de l'abbesse de Maubuisson, née princesse palatine, Leibnitz travaille de concert avec lui. Si l'affaire échoua, Leibnitz en fut cause, et non pas Bossuet, qui, en cette occasion comme dans les autres avait montré assez de confiance dans les principes essentiels de sa foi pour les croire inattaquables et incontestables, et assez de calme dans le jugement pour laisser un caractère secondaire aux points de division secondaires. Et sans doute la Réunion, qu'il avait appelée de tous ses vœux, et à laquelle il avait travaillé de toutes ses forces, n'eut pas lieu. Mais, malgré leur insuccès, ces entreprises de conciliation avaient du moins mis en œuvre les plus belles qualités du génie et du caractère de Bossuet : sa loyauté, sa foi « d'enfant » au triomphe de la vérité, sa vue sûre, rapide et calme de l'importance relative des points d'une discussion.

Autant qu'une révolution religieuse la Réforme avait été une révolution politique : rien ne troublait plus les protestants que le mélange du spirituel et du temporel, et la confusion des deux pouvoirs. Bossuet s'était donc trouvé de bonne heure, amené à traiter la question en controversiste. Il eut bientôt à la traiter en conciliateur. L'affaire de la Régale, en 1681, suivie, en 1682, de l'Assemblée du Clergé, lui en donna l'occasion. A l'ouverture de l'Assemblée, il prononça son *Sermon sur l'Unité de l'Église*, qu'il fit imprimer, et dont le but, visiblement, était d'empêcher les deux pouvoirs d'abonder chacun dans son propre sens. On connaît les excès, ou les écarts de langage auxquels l'attitude de Bossuet en 1682 a donné lieu chez les ultramontains : « Depuis l'époque de 1682, — a écrit Joseph de Maistre, — l'évêque de Meaux

déchoit de ce point d'élévation, où l'avaient placé tant de merveilleux travaux. Il aurait dû mourir après le *Sermon de l'Unité*, comme Scipion l'Africain après la bataille de Zama. » Ainsi donc les *Variations*, la querelle du Quiétisme, la controverse avec Richard Simon, de Maistre aurait sacrifié tout cela ! mais la réalité, c'est que Bossuet évita un schisme. Quant à la question de ses vrais sentiments, elle est bien délicate, et je n'oserais me prononcer, mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. J'ajouterai qu'un évêque, en raison des pouvoirs qui lui sont confiés est toujours, plus ou moins, un homme politique, auquel on ne peut reprocher d'avoir « transigé » dans une question politique, puisque après tout c'est sa fonction, et que, lorsque l'on veut opposer à tout le *non possumus* du moine, on se fait jésuite comme Bourdaloue, franciscain ou dominicain.

Mais ce n'est pas tout, et de ces deux questions il en sortait une troisième encore. Satisfaits sur la controverse, et sur le pouvoir temporel, les protestants auraient pu reprocher au catholicisme des « superstitions », par exemple sa morale relâchée, son mysticisme. Sur ces points, Bossuet vient se faire le conciliateur de la raison et de la foi. Contre la morale relâchée il se fait le promoteur et le rapporteur des censures de l'Assemblée du Clergé, en 1700. Et il espère ramener les orgueilleux Jansénistes, en acceptant la sévérité de leur morale, tandis qu'il repousse leur théologie. — Même attitude dans l'affaire du Quiétisme. Il y paraît intraitable, prévenu contre le mysticisme en général, amer à l'égard de Fénelon. Mais en réalité il avait abordé l'examen des doctrines guyonniennes plein de mansuétude pour les per-

sonnes en cause, et il l'avait terminé — sa seconde *Instruction sur les États d'Oraison* en témoigne — beaucoup moins défiant pour les doctrines des « nouveaux mystiques ».

Que conclurons-nous de ces faits? que rien n'est plus faux que de se représenter Bossuet, comme on l'a fait trop souvent, sur l'autorité de Voltaire, de Sainte-Beuve, de Renan, « tranquillement installé dans la chaire d'évêque, au moment le plus solennel du grand règne »; aveugle aux progrès du libertinage, sourd aux bruits précurseurs de la tempête prochaine; et mourant, en 1704, sans se douter « lui, prophète » que Voltaire était né. Car on ne l'a donc pas lu? On n'a donc lu ni ses *Sermons*, ni ses *Oraisons Funèbres*, ni ses *Avertissements aux protestants*, ni sa *Défense de la Tradition et des Saints Pères?* On y aurait vu, en effet, que tous ses efforts de conciliation, entre la raison et la foi, le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel, les protestants et les catholiques, que son rôle en un mot n'avait consisté qu'à réunir les bonnes volontés chrétiennes contre l'athéisme envahissant; que toute sa vie publique n'avait été qu'un long combat contre les libertins. Si l'on permettait à Richard Simon, au nom de son grec et de son hébreu, de « faire dans l'Église le docteur et le théologien », nul n'a mieux vu que Bossuet qu'il y allait de la tradition tout entière, et, avec la tradition, de la religion même. Nul n'a mieux vu que lui, ni ne l'a dit plus clairement, que, du luthéranisme au calvinisme, du calvinisme à l'arminianisme, de l'arminianisme au socinianisme, l'évolution nécessaire du protestantisme tendait, avec une rapidité de jour en jour croissante, à l'indifféren-

tisme. Que voudrait-on qu'il eût fait davantage? On peut lui reprocher d'avoir manqué de tolérance, de ménagements, de prudence, de critique même, si l'on veut, et de largeur d'esprit, en un certain sens, mais non pas de perspicacité.

Le siècle suivant ne s'y est pas trompé. Non seulement c'est bien en Bossuet qu'il a reconnu son principal adversaire, mais c'est au dogme de la Providence que Bayle, dans ses *Pensées diverses sur la comète*, au lendemain même de la publication du *Discours sur l'Histoire Universelle*, que les libres penseurs anglais, que Voltaire à leur suite, se sont d'abord attaqués. Pendant près d'un demi-siècle, c'est sur le dogme de la Providence que la controverse philosophique a roulé. Même le dogme de la chute, il a fallu, pour pouvoir le prendre corps à corps, et le combattre à son tour, qu'on eût ruiné celui de la Providence. Il a fallu qu'avant de pouvoir utilement nier la corruption originelle et la perversité foncière de l'homme, on eût établi l'indifférence du créateur pour sa créature; et, comme si le dogme de la Providence eût été contre les libertins l'ouvrage avancé de la religion chrétienne, on n'y a pas eu plus tôt fait brèche, que le déisme s'est trouvé au cœur de la place. Qu'est-ce à dire, sinon que Bossuet, en essayant de le fortifier, a été mieux inspiré peut-être que l'auteur lui-même des *Pensées*?

CHAPITRE VII

BOURDALOUE (1632-1704)

Nous ne parlerons pas de sa vie, qui s'est écoulée sans aucun événement : il naquit en 1632; il entra aux Jésuites; il confessa; il prêcha; et en 1704 il mourut. Nous étudierons donc uniquement son éloquence.

Voltaire a écrit, dans son *Siècle de Louis XIV*, qu'aussitôt que « Bourdaloue eût paru dans les chaires de Paris, Bossuet ne passa plus pour le premier prédicateur de son temps »; et Voltaire a eu parfaitement raison. Il a seulement omis de faire observer qu'il n'y avait, à première vue, rien de plus facile à expliquer, si Bossuet a cessé de prêcher dans l'année même, 1669, où Bourdaloue a paru dans les chaires de Paris. — Mais ce qui est certain, c'est que le succès de la prédication de Bourdaloue a été prodigieux, sans exemple avant lui, sans analogue depuis lui, dans la chaire chrétienne, en France; et qu'il s'est soutenu trente-quatre ans.

Au XVIIIe siècle, la réputation de Bourdaloue n'a fait que grandir. On lui a préféré Massillon; mais on n'a pas pour cela méconnu, ni même essayé de rabaisser son

mérite. On a fait mieux encore, et jusque dans l'*Oraison funèbre*, quoiqu'il n'en ait prononcé que deux, on l'a mis au-dessus de Bossuet. Au XIXe siècle enfin, les Vinet et les Sainte-Beuve, les Nisard et les Weiss n'avaient non seulement rien retranché à cette gloire, mais ils y auraient plutôt ajouté, en la précisant. De tous nos grands écrivains, s'il n'est peut-être pas, et à tort, le plus lu, Bourdaloue, en revanche, est peut-être celui dont la réputation a subi le moins de vicissitudes. Quelles sont les raisons de cette admiration si générale?

On a invoqué, pour en rendre compte, les allusions personnelles, plus ou moins satiriques, et les « portraits » dont ses Sermons seraient remplis. Ce qui est vrai et ce qu'il faut dire, dans notre langage d'aujourd'hui, c'est que Bourdaloue, toujours attentif à l' « actualité », s'en est toujours inspiré dans la mesure qu'il a crue compatible avec la dignité de la chaire chrétienne, et avec le genre d'instruction qu'il devait aux fidèles. Ainsi, dans le *Sermon sur la Sévérité Chrétienne*, son passage si fameux : « On est sévère, mais en même temps on porte dans le fond de l'âme une aigreur que rien ne peut adoucir... » ne vise pas le seul Arnauld, mais toute la « secte » et tout le jansénisme. Si donc l'allusion est chez lui perpétuelle, c'est bien moins en tant qu'allusion satirique, ou simplement malicieuse, qu'à titre de leçon tirée des circonstances. Il donne à ses contemporains des instructions contemporaines, qui ne sont point d'hier, mais d'aujourd'hui, et qui, d'ailleurs, en un certain sens, conviennent à tous les temps, mais d'abord au leur, et à eux. Et ce genre d'allusion l'engage naturellement dans la polémique; et, comme il a des sermons *contre* le

jansénisme, il en a *contre* les protestants, il en a *contre* le quiétisme; et, puisqu'il en a *contre* Molière, on a pu croire qu'il en avait *contre* Louis XIV ou *contre* M. de Tréville. C'est même là un des traits qui peuvent servir à le distinguer de Bossuet. Ils ne se font pas tous les deux la même idée de la prédication. Moins *combatif* du haut de la chaire, les instructions que donne Bossuet, plus philosophiques, ne sont pas moins appropriées aux besoins généraux des fidèles : elles le sont beaucoup moins aux convenances et aux exigences du moment. Quelques sermons de Bourdaloue n'ont pu être prêchés qu'à leur date, et pour les auditoires auxquels ils étaient destinés. Mais c'est donc aussi ce que ces auditoires en ont apprécié très particulièrement.

On peut voir une autre raison de son succès dans sa naïveté ou dans sa candeur. On connaît les paroles de Mme de Sévigné : « Avant-hier, j'étais tout au beau milieu de la Cour... nous entendîmes après dîner le Père Bourdaloue, *qui frappe toujours comme un sourd*, disant des vérités à bride abattue, parlant contre l'adultère à tort et à travers. Sauve qui peut, il va toujours son chemin! » Candeur et naïveté plutôt que hardiesse, Bourdaloue dit les choses comme elles sont; n'use point en parlant des circonlocutions ou des périphrases; ne déguise ni n'atténue pour aucune considération de personnes la franchise de sa pensée et la liberté de son expression. Il n'hésite pas, dans son *Sermon sur la Tempérance chrétienne*, à parler de « l'une des actions de la vie les plus ordinaires, qui est le repas et la nourriture du corps ». Bossuet a traité, ou du moins effleuré le même sujet dans son *Sermon sur nos dispositions à*

l'égard des nécessités de la vie, mais la différence de sa manière et de celle de Bourdaloue se déclare dans le titre même du sermon. Sans négliger l'instruction pratique de son auditoire, Bossuet ne descend pas au même détail que Bourdaloue; la figure des vices qu'il attaque est en quelque sorte abstraite et généralisée; ses contemporains n'en ont, pour ainsi dire, que leur part; ce ne sont presque pas leurs vices à eux, mais ceux de l'homme de tous les temps. Bourdaloue précise davantage. Il se soucie moins de l'homme en général que des hommes en particulier. L'expérience du confesseur et du directeur d'âmes se sent dans ses paroles. C'est ainsi que sa candeur et sa naïveté lui deviennent des moyens d'action et de popularité; et c'est une raison de l'empressement avec lequel on court en foule à ses Sermons.

Mais ces raisons, sans être précisément « extérieures », n'atteignent pourtant pas ce qu'on pourrait appeler le fonds de Bourdaloue. Les allusions dont ses sermons abondent n'en sont plus de nos jours que pour quelques curieux de l'histoire des mœurs au XVIIe siècle; et ni le jansénisme ni le quiétisme ne sont pour nous des questions bien actuelles. Qu'admirons-nous donc encore, nous, dans ses sermons ?

Le premier caractère de l'éloquence de Bourdaloue, c'en est la *continuité*. « La beauté de ses sermons, — dit fort bien à ce sujet le P. Bretonneau, — ne consiste point précisément en quelques endroits bien amenés, où l'orateur épuise tout son art et tout son feu, *mais dans un corps de discours où tout se soutient*, parce que tout est lié, et bien assorti. » Je doute que l'on pût jamais distinguer des « époques » dans l'histoire de son élo-

quence, tandis qu'on discerne dans celle de l'éloquence de Bossuet non seulement des « époques », mais des « inégalités ». L'éloquence de Bourdaloue est toujours et partout semblable à elle-même; elle l'est surtout dans le même discours; et elle ne s'anime ou ne s'échauffe jamais, si je puis ainsi dire, que de sa vitesse acquise. Rien ici qui se détache ou qui s'enlève en vigueur. Bourdaloue n'a aucunement l'imagination de Bossuet! Il ne paraît pas en avoir eu non plus la sensibilité. Son éloquence est continue d'être continûment raisonnable, ou raisonnante, ou raisonneuse. Elle l'est encore de la nouveauté qu'elle communique et de l'originalité qu'elle donne aux idées communes. Elle est continue enfin, de la continuité du mouvement avec lequel, en se développant, elle remplit, l'une après l'autre, toutes les parties d'un plan dont l'orateur a tracé d'abord la très simple, ou très ingénieuse, mais toujours très claire et très rigoureuse ordonnance.

Cette continuité même risquerait d' « ennuyer », selon le mot de Pascal, si Bourdaloue, pour la soutenir, ne disposait de moyens ou de ressources à lui, lesquels sont :

1° le caractère éminemment didactique ou pratique de sa prédication;

2° la fécondité de son invention oratoire,

3° et peut-être surtout la finesse de son observation psychologique.

1° Nous avons déjà dit deux mots du caractère pratique de la prédication de Bourdaloue. Qu'on se reporte au *Sermon sur l'état de mariage;* ou à celui *sur le Devoir des pères par rapport à la vocation de leurs*

enfants; ou au *Sermon sur le soin des domestiques* : on verra avec quelle précision l'orateur donne en quelque sorte une théorie de la famille chrétienne et du gouvernement de la maison. Un passage surtout, du second de ces sermons, est caractéristique de la manière de Bourdaloue; il concerne les vocations religieuses forcées :

L'établissement de cette fille coûterait : sans autre motif, c'est assez pour la dévouer à la religion. — Mais elle n'est pas appelée à ce genre de vie! — Il faut bien qu'elle le soit, puisqu'il n'y a point d'autre parti pour elle. — Mais Dieu ne la veut pas dans cet état! — Il faut supposer qu'il l'y veut, et faire comme s'il l'y voulait... Au milieu d'une cérémonie, brillante pour les spectateurs qui y assistent, mais funèbre pour la personne qui en est le sujet, on la présente au prêtre, et l'on en fait un sacrifice, qui, loin de glorifier Dieu et de lui plaire, devient exécrable à ses yeux et provoque sa vengeance.

Pères et mères de famille, grands seigneurs soucieux de perpétuer l'illustration de leur race, ou parvenus, fermiers généraux, commis et ministres, avides de fonder une dynastie, on aimerait à croire que cette éloquente adjuration en a détourné quelques-uns de renouveler, comme le dit Bourdaloue, « par une sainte ironie », le sacrifice d'Abraham. En tout cas, l'on aperçoit bien là la très généreuse audace avec laquelle l'orateur met en quelque sorte le doigt sur la plaie, et la façon dont le conseil ou la leçon se dégagent naturellement du discours.

2° Un autre don de Bourdaloue, c'est l'abondance de son invention oratoire. Elle est unique en notre langue, et peut-être incomparable. On lui a reproché l'abus des divisions. Son tort, si c'en est un, n'est que de marquer lui-même, et d'accentuer trop fortement ses divisions. Il

a tort dans la forme, il a raison dans le fond. Diviser un sujet, c'est l'analyser. La dialectique de Bourdaloue s'inspire, en somme, de la recommandation de Descartes : « diviser les difficultés en autant de parcelles qu'il se pourra et qu'il est requis pour les mieux résoudre ». Là où d'autres que lui ne voient les choses qu'en gros, ce n'est pas sa faute, s'il aperçoit des distinctions par delà les distinctions, et d'ailleurs, s'il se justifie, pour ainsi parler, de les avoir aperçues. Et, en effet, il s'en justifie! De la méditation approfondie d'un sujet il excelle à tirer ce qu'on n'y croyait pas contenu. Ou encore, et si l'on le veut, il l'enrichit de sa propre substance et de la profondeur de sa propre pensée. C'est alors, et alors seulement, qu'il s'impose à lui-même un cadre. Ses divisions ont un double objet, qui est de soulager l'attention de son auditoire, et de limiter son sermon aux justes proportions d'un discours. Il sait, et le mot est même de lui, que c'est « l'ordre qui met la perfection aux choses ». Il l'y met d'autant plus qu'il y a plus de « choses », ou plutôt il ne l'y met qu'à la condition qu'il y ait beaucoup de « choses ». La nécessité de l'ordre est à proportion de la richesse du fond. Et ainsi, tout en reprochant à Bourdaloue l'excès de ses « divisions », faut-il bien prendre garde qu'il « diviserait » moins s'il avait moins d'idées. Sa dialectique n'est à vrai dire qu'abondance ou fécondité d'invention. On s'en convraincra aisément, en étudiant, par exemple, ses trois sermons sur la mort, je veux dire le sermon *sur la Crainte de la mort*, celui *sur la Préparation à la mort*, et celui *sur la Pensée de la mort*. Il semble que ces titres annoncent des idées trop voisines. Mais si voisines qu'elles soient, ces idées sont

cependant distinctes. Dans le détail de chacun de ces trois sermons on constatera la nécessité de distinctions, et de divisions analogues, due à la richesse des idées que fournit à Bourdaloue sa triple qualité de philosophe, de moraliste, de confesseur.

3° C'est en effet à l'expérience du confessionnal qu'il doit, sans doute, la finesse de sa psychologie. Rappellerons-nous les noms de tant de morts fameux dont ce grand prédicateur a reçu le dernier soupir et les derniers aveux : la duchesse de Fontanges, Colbert, le Tellier, la Grande Mademoiselle, le chevalier de Rohan, le maréchal de Luxembourg? Au moins savait-on, dans l'auditoire, quand celui-là prêchait *sur l'Ambition*, ou *sur le Pardon des injures*, qu'il connaissait ce dont il parlait, et qu'il ne jugeait pas les « grands de ce monde » uniquement en spectateur ou en témoin attristé de leurs vices, mais en confident de leurs dernières pensées, les plus intimes, les plus secrètes, celles que, jusqu'à leur dernière heure, ils s'étaient peut-être cachées à eux-mêmes. Il ne connaissait pas moins bien ceux que nous appelons aujourd'hui les humbles. Et ce qu'en plusieurs endroits il dit des domestiques et du « soin » qu'ils méritent le prouve assez.

Sa perspicacité de psychologue se retrouve presque dans tous ses sermons. J'en signalerai cependant trois d'une manière plus particulière : *sur l'Aveuglement spirituel*, *sur la vraie et la fausse Piété* et *sur la fausse Conscience*. Ce dernier surtout est digne d'attention : la conscience est-elle infaillible? Et comment se forme une « fausse conscience »? Par quels degrés successifs et imperceptibles, dont peut-être nous ne nous rendons pas

compte, nous écartons-nous de la vérité? Sous l'influence de quelles causes retombons-nous, presque sans le savoir, à l'erreur originelle? Ce sont toutes ces questions que Bourdaloue a traitées dans cet admirable sermon. Et son observation n'y est pas seulement juste, mais délicate. Nul doute que sa manière d'« anatomiser » les sentiments de l'âme humaine, que la subtilité de ses analyses, dans le siècle qui fut celui de Pascal et de Racine, n'aient contribué pour une large part à ses succès de prédicateur. Et qu'elles contribuent enfin, — comme nous l'avons dit de la fécondité de son invention et du caractère pratique de ses sermons, — à diversifier, tout en la soutenant, la « continuité » de son éloquence, je me serais bien mal expliqué si l'on ne l'entrevoyait pas.

Je ne nierai point après cela qu'il y ait, — et on l'a déjà dit, — quelque encombrement dans ses divisions, et parfois, mais très rarement, quelque artifice dans ses énumérations. On s'en aperçoit quand on lit de lui, comme l'ont fait avant d'en parler la plupart de ses critiques, cinq, six, huit, dix sermons de suite. Mais, pas plus que les dix ou onze tragédies de Racine n'ont sans doute été faites pour être jouées dans une seule séance, pas plus les sermons de Bourdaloue, s'ils peuvent être lus, ne doivent être jugés dans des conditions qui diffèrent de celles où ils ont été prononcés. C'est ce qu'on a quelquefois oublié. Les sermons eux-mêmes de Bossuet ne résisteraient pas à cette épreuve, et là même, pour le dire en passant, est l'un des grands écueils de la critique et de l'histoire littéraire. Nous ramassons sous un seul point de vue trente-cinq ans de prédication, et nous défigurons ainsi la réalité du talent ou du génie, qui ne s'est développée que

dans le temps, successivement, et sans avoir rien de commun avec les formules de totalisation, si je puis ainsi dire, où nous croyons la résumer. Si nous voulons nous faire une juste idée de l'éloquence de Bourdaloue, lisons donc ses sermons d'une manière qui ressemble à celle dont ses auditeurs les ont jadis entendus. C'est alors et plus que jamais, maintenant que nous connaissons les sources vives de son éloquence, c'est alors que nous en apprécierons la « continuité ». A quelque moment, et, j'oserais presque dire, en quelque état d'esprit que nous le prenions, ce sera toujours la même abondance, la même diversité, la même fécondité d'invention, et toujours les mêmes conseils. Ou, en d'autres termes encore, nous reconnaîtrons que cette éloquence est continue de son désintéressement et de son impersonnalité. Non seulement toute rhétorique, mais la personne même de l'orateur en est en quelque sorte absente; et nous n'avons affaire qu'à la vérité de ses observations et de son enseignement. C'est une voix qui prêche. Quelle voix? On ne le sait! Une voix, et une voix qui ne dit rien qu'elle ne l'ait d'abord, selon la formule de l'époque, « réduit à l'universel ».

Mais c'est aussi en cela qu'il est, dans l'histoire de notre langue, l'orateur par excellence, et ses sermons les meilleurs modèles que l'on puisse donner de l'éloquence française. Moins poète que Bossuet, ou, pour mieux dire, nullement poète, mais peut-être plus orateur. « La beauté de ses plans généraux, disait le sage d'Aguesseau, l'ordre et la distribution qui règnent dans chaque partie du discours, la clarté, est, si l'on peut ainsi parler, la popularité de l'expression, simple sans

bassesse et noble sans affectation, sont des modèles qu'il est plus aisé d'assigner à l'éloquence du barreau que le sublime et le pathétique de M. Bossuet, et que la justesse, la cadence ou la mesure peut-être trop uniforme de M. Fléchier. » Il nous reste, après en avoir cherché les raisons dans le fond des discours de Bourdaloue, à les montrer maintenant dans la forme de son éloquence.

Il y a des écrivains, tels que Bossuet et tels que Racine, dont on pourrait dire que la langue est une création perpétuelle; et il y en a d'autres, comme La Bruyère et comme Massillon, qui se donnent infiniment de mal pour habiller leur pensée d'une expression qui en relève l'ordinaire banalité : les premiers sont les modèles qui ont égaré les seconds. Mais il y en a d'autres, — comme Bourdaloue, précisément, — qui ne se proposent en écrivant que d'exprimer toute leur pensée dans la langue de tout le monde. La langue de Bourdaloue est la langue de son temps, une langue pleine et forte, un peu pauvre et sobre d'images, de métaphores, de figures, une langue précise, et, quand il le faut, subtile, mais sans trace de préciosité, sans grand éclat ni faux brillants, et qui ne diffère pas beaucoup de la langue de Nicole ou d'Arnauld. Une phrase de Bourdaloue ne se « reconnaît » pas, n'est pas « signée ». Sa langue et son style, admirables pour d'autres raisons, manquent un peu d' « individualité ».

Là peut-être est encore une des raisons de son succès. Il parle une langue moyenne, que ses auditoires n'ont pas de peine à suivre, dont les étonnements ou les surprises ne les détournent pas de l'attention qu'ils doivent au fond des choses, et une langue enfin, que tout le monde est tenté de croire qu'il parlerait aussi bien que

Bourdaloue, si seulement il essayait. Il a donc été tout de suite, et toujours, compris. On savait qu'en allant l'entendre, rien ou presque rien ne serait perdu de ce qu'il dirait. Mais nous, c'est à ce titre que nous pouvons voir en lui l'un des plus sûrs témoins de la langue de son temps. La langue de Pascal est la langue de Pascal, et la langue de Molière est la langue de Molière : la langue de Bourdaloue est la langue du XVIIe siècle.

On lui reproche, il est vrai, quelques négligences ou incorrections, et le P. Bouhours, si nous en croyons Trublet, les lui reprochait de son temps même. Mais le P. Bouhours était un précieux, et nos contemporains, d'autre part, ont été souvent dupes ou victimes des puristes du XVIIIe siècle. Le style de Bourdaloue, comme le style de Molière, est un style « parlé »; et pas plus au prédicateur qu'à l'auteur dramatique on n'en saurait faire un grief, même atténué, si les comédies sont faites, avant tout, pour être jouées, et les sermons pour être prononcés. Bourdaloue n'est peut-être « incorrect » ou « négligé » que de ce qu'il a de parlé et d'oratoire dans le mouvement de son style.

L'éloquence, en ce qu'elle a de plus extérieur, — et cependant de plus essentiel, puisque dans aucune langue il n'y a sans cela d'éloquence, — c'est le mouvement de la pensée. Elle n'a besoin, pour être l'éloquence, ni de la splendeur des mots, ni de l'originalité des images ou de leur éclat, ni de la profondeur même des idées. Elle n'est pas non plus le « corps qui parle au corps ». Et peu importe que Bourdaloue ait fait ou non des gestes, s'il est vrai que son action, son geste, son intonation sont comme impliqués dans le mouvement même de sa phrase,

car c'est cela qui est proprement oratoire. Toute la force de ses discours est tellement dans le mouvement qui les rythme, qu'on pourrait presque l'en distinguer, l'en extraire, pour ainsi parler, l'en isoler, et, dans toute autre occasion à laquelle il s'adapterait, produire le même effet. C'est un cadre ou une armature.

« Un procédé », diront quelques-uns. Je n'en disconviens pas : c'est bien un procédé, puisque je l'analyse. Mais il y a des « procédés » légitimes, si toute méthode, en somme, n'est qu'un procédé. Et puis, parmi ces « procédés », il y en a qui ne sont pas à la portée de tout le monde. Si l'éloquence a ses « procédés », combien comptons-nous de prédicateurs qui aient su s'en servir? — Sans sa forme oratoire, sans le mouvement éloquent de sa pensée, Bourdaloue serait encore un grand écrivain, un admirable moraliste, un psychologue subtil et profond; mais il ne serait pas un orateur. Le tempérament oratoire, sans ces dons ou d'autres analogues, n'aboutit qu'à la rhétorique et à la déclamation. Mais ce ne sont pas ces dons qui le constituent. Et ainsi, ce qui fait l'originalité de Bourdaloue dans l'histoire de la chaire chrétienne, c'est la rencontre en lui des qualités caractéristiques de l'orateur avec des qualités qui sont ce qu'elles sont, qui d'ailleurs ne sont pas proprement oratoires, et qui n'appartiennent qu'à lui.

Que si nous sommes aujourd'hui moins sensibles à son éloquence qu'à celle de Bossuet, la responsabilité, à mon sens, en revient pour une large part au Romantisme et même au Naturalisme. Ils nous ont appris ce qu'il y a de poétique, de libre, d'inspiré, de brusque et de soudain, de hardi et de splendide, d'âpre même et quel-

quefois de crû dans l'éloquence de Bossuet. Il n'en résulte pas que Bourdaloue soit inférieur à Bossuet; il est seulement autre. Il a été un orateur dans toute la force du terme, et dont l'éloquence correspondait exactement aux exigences de l'esprit de son temps. Mais elle correspond aussi, d'une manière qui, pour être moins apparente peut-être, n'en est pas moins profonde, aux exigences éternelles de l'enseignement moral et religieux. A cet égard, — et si d'ailleurs il est bien entendu que le mot n'emporte aucune idée de supériorité absolue, ni même de comparaison, et ne va pas plus loin que la constatation d'un fait, — il est, et il demeurera le plus « classique » de nos grands orateurs.

CHAPITRE VIII

JEAN RACINE (1639-1699)

Si nous suivions l'ordre chronologique, nous parlerions de Racine, né en 1639, après avoir parlé de Boileau, né en 1636. Mais nous avons de bonnes raisons pour placer ici Boileau après Racine : il mourut en 1711, le dernier des grands classiques, ayant eu ainsi le temps d'être pour une génération nouvelle le presque unique représentant du grand siècle, le dernier survivant de tant de grands hommes ; et c'est alors qu'il conquit cette pleine autorité dont on a si souvent depuis et si vainement essayé de le déposséder. C'est alors que ses jugements prirent force de loi, qu'il vengea ses illustres amis, et que, devenu vraiment l'arbitre des lettres, il continua de leur rendre, après leur mort, les mêmes offices, les mêmes services de généreuse amitié que pendant leur vie. En outre, la dernière partie de la vie de Boileau a été remplie par la querelle des Anciens et des Modernes, dont l'importance est capitale au point de vue de l'histoire des idées, et qui forme la véritable tran-

sition, — et la véritable séparation — entre le XVIIe siècle et le XVIIIe.

Nous étudierons [1] successivement les débuts de Racine, — son art, sa philosophie et son style — son influence.

I. — Les débuts de Racine.

On peut dire de la jeunesse de Racine qu'elle nous offre l'image du développement intellectuel le plus naturel et le plus harmonieux.

Né en 1639, à la Ferté-Milon, dans une famille de bonne bourgeoisie, il fait ses premières études à Beauvais, au collège des Jésuites. Il reçut là ces impressions de la vie de province dont nous avons constaté l'importance pour Molière, et qui manquèrent à Boileau. Du collège de Beauvais il passe aux Petites-Écoles de Port-Royal, dirigées par Lancelot. Il y apprend le grec, que seul de nos grands écrivains il connaît bien; et cette étude ne contribue pas peu sans doute à donner et à son style et à ses goûts en général le caractère de précision, d'élégance et de simplicité qui devaient dans la suite les distinguer. En même temps l'éducation morale qu'il reçoit à Port-Royal forme en lui cette idée pessimiste et profonde du cœur humain et de l'humaine volonté qu'illustreront ses tragédies. — On rapporte généralement à cette époque les premiers vers que l'on connaisse de lui : ils sont descriptifs, un peu puérils, mais élégants déjà.

1. Une étude complète comprendrait les divisions suivantes : I. Jeunesse de Racine; influences qu'il a subies; II. Les ennemis de Racine; III. Son œuvre; IV. Sa retraite; V. Son influence.

Au sortir des Petites-Écoles, en 1658, il passe au collège d'Harcourt, en qualité d'externe. Son oncle Nicolas Vitart, intendant général des ducs de Luynes, l'introduisit alors dans un monde socialement supérieur à celui qu'il avait pu fréquenter jusque là. Il secoue la contrainte où se sont écoulées ses premières années, en côtoyant le libertinage de la pensée, et en s'abandonnant au libertinage de la conduite. En 1660, il se signale en composant une sorte d'épithalame, à l'occasion du mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse : c'est *la Nymphe de la Seine*, qui lui vaut une gratification considérable et la protection de la plus puissante autorité littéraire du temps, Chapelain. En même temps, il écrit un sonnet à *la Gloire de Mazarin*, perdu aujourd'hui. Nous avons perdu également, parmi ses vers d'alors, *les Bains de Vénus*. Ses tantes dévotes et ses maîtres austères condamnent ses goûts frivoles, mondains, dangereux; on lui écrit lettres sur lettres; on lui envoie excommunications sur excommunications. Racine y répond en se liant avec La Fontaine, son quasi-compatriote, malgré la différence d'âge, et en commençant à rêver de théâtre.

Il compose une *Amasie*, dit-on; il traduit les *Amours* d'Ovide! Il se lie surtout avec les comédiens et les comédiennes, notamment la Beauchâteau, de l'Hôtel de Bourgogne! Grand émoi à Port-Royal : on s'empresse d'envoyer le jeune libertin à Uzès chez son oncle Sconin, qui est là-bas vicaire général. Racine se met avec résignation à l'étude de la théologie, en continuant toutefois de rimer de petites pièces galantes, dont les *Stances à Parthénice* — quoique l'authenticité n'en soit pas incontestable — peuvent nous donner une idée. C'est une

galanterie à la fois légère et passionnée de jeune homme, très dépourvue de mélancolie, gracieuse cependant et fine dans son ardeur. — Ses lettres datées d'Uzès nous prouvent au surplus qu'il ne se sentait pas une vocation religieuse bien décidée, celles surtout adressées à La Fontaine et à Le Vasseur : il y commente ses lectures de l'Arioste où du Tasse, où il cite ces auteurs plus souvent que l'Écriture !

Nous manquons d'autres renseignements, et pendant près d'un an, du milieu de 1662 à 1663, il y a une lacune dans sa biographie. En 1663, il adresse au Roi *la Renommée aux Muses*, qui lui vaut, outre une nouvelle gratification, la protection du duc de Saint-Aignan, et la connaissance et l'amitié de Boileau. Boileau présenta, très vraisemblablement, Racine à Molière. Nous avons vu que Racine était déjà l'ami de La Fontaine. Ainsi se forma cette « société », dont parle La Fontaine dans *Psyché*, une société, dit-il, « que je nommerais académie, si leurs discours eussent été suivis, et qu'ils eussent autant cultivé les Muses que le plaisir. » Le plaisir, c'étaient en grande partie des conversations ou des promenades analogues à celle que rapporte le prologue de *Psyché*; on errait à travers les « merveilles » que le roi faisait édifier à Versailles, ou bien à Paris à travers les cabarets. Ces conversations, qui roulaient en très grande partie sur la littérature ancienne et moderne, et sur les passions ou les ridicules des hommes, durent exercer une influence plus profonde sur Racine que sur aucun des trois autres. Il était le plus jeune, et le seul à chercher sa voie. La Fontaine, distrait et volage, vivait et écrivait au jour le jour; Boileau composait des *Satires*.

Et Molière n'en était plus à ses débuts d'auteur et d'acteur comique. Enfin, des quatre amis, c'est bien Racine qui a l'esprit, le tempérament le plus souple, et le plus capable, tout en conservant son originalité, de subir des influences littéraires. Ainsi ce jeune homme passionné, à l'imagination vive et élégante, qui allait volontiers tourner au bel-esprit, est mis dès le début à l'école du naturalisme, et sous la direction des trois plus grands maîtres en naturalisme de notre XVII[e] siècle.

Et cependant c'est en disciple de Corneille qu'il écrit et fait jouer, en 1664, sa *Thébaïde*, et, en 1665, son *Alexandre*. Ces deux tragédies sont du Corneille de la seconde manière, où la politique se mêle à la galanterie, où l'intrigue est compliquée et le style déclamatoire. Néanmoins les amis de Corneille, Saint-Evremond en tête, furent médiocrement satisfaits de l'*Alexandre* : à la façon dont l'amour y était manié, et dont les situations y étaient subordonnées aux caractères, il pouvaient en effet voir poindre un art nouveau. Les héros de Corneille se souvenaient toujours qu'ils appartenaient à l'histoire; et leur préoccupation essentielle semble être de ne pas être sur la scène française indignes du grand rôle qu'ils ont joué, jadis, sur le théâtre du monde. Alexandre, chez Racine, est grand conquérant un peu par surcroît, et comme en vertu d'une loi du genre tragique. On raconte qu'après la lecture d'*Alexandre* Corneille déclara, parmi beaucoup de louanges, que l'auteur n'était pas « propre à la poésie dramatique ». Éloge et condamnation bien significatifs! Corneille ne se reconnaissait qu'à moitié dans son très jeune rival.

Ce n'est cependant que deux ans plus tard qu'on verra

paraître *Andromaque*. Que s'est-il passé dans l'intervalle?

D'abord, Racine avait mûri : les critiques mêmes l'avaient éclairé, et en insistant sur la manière dont il avait traité l'amour dans son *Alexandre*, Saint-Evremond l'avait averti de sa voie. — Peut-être aussi sa liaison avec Mlle Duparc l'avait-elle amené, comme les grandes passions le font quelquefois, à des réflexions plus profondes. — Puis il avait vu l'opinion de la Cour se ranger du côté de Molière. La Préciosité alors semblait en déroute. Enfin, à la suite de ce que Nicole avait écrit contre les *Visionnaires* de Desmarets, et contre tous les poètes dramatiques, « ces empoisonneurs d'âmes », Racine avait rompu, et rompu publiquement avec Port-Royal (1666). Il va donc se consacrer au théâtre sans scrupule, et sans ces hésitations d'un débutant mal assuré encore de sa vocation que l'on remarque encore dans l'*Alexandre*. — Voilà quelques-unes des causes qui contribuèrent à la différence d'*Alexandre* et d'*Andromaque*; et de là nous pourrions dès à présent partir pour étudier l'art de Racine, s'il ne fallait ajouter quelques mots sur une dernière influence — celle de la Cour — et sur le caractère de l'homme.

Son caractère peut être défini en deux mots : l'un des plus irritables qui se soient rencontrés, et l'un des plus souples. Irritable, c'est-à-dire facile à émouvoir, il l'est par la finesse de ses sens et la vivacité de son imagination, par sa sensibilité profonde et passionnée; et par là il nous fait penser à Musset ou à Heine. Irritable, il l'est encore, dans l'acception ordinaire du mot, parce qu'il s'irrite des blessures que ses ennemis font à son amour-propre d'auteur. « Quoique les applaudissements que j'ai

reçus m'aient beaucoup flatté, avouera-t-il un jour à son fils, la moindre critique, quelque mauvaise qu'elle ait été, m'a toujours causé plus de chagrin que les louanges ne m'ont fait de plaisir. » Et assurément un grand homme, en ce temps-là, qui ne ressemblait guère au nôtre sous ce rapport, n'avait jamais une telle et si superbe conscience que de croire en soi, seul contre tous. Mais Racine a désespéré de lui-même après *Britannicus*, après *Phèdre*, et une troisième fois après *Athalie*!

Il est souple, puisqu'il sait passer de la tragédie à la comédie, puis à la satire et de là aller au lyrisme, écrire les *Plaideurs* après avoir écrit *Andromaque*, décocher des épigrammes contre Pradon ou Conti, railler en une prose mordante les Solitaires de Port-Royal, et s'élever aux sublimes accents des Psaumes dans les chœurs d'*Athalie*. — Il l'est encore, par ce qu'on a nommé sa « courtisanerie », par son habileté instinctive à prendre le ton de la cour, — à la différence de Boileau par exemple qui, à Versailles, resta toujours le bourgeois de Paris qu'il était né.

Et c'est ainsi que l'influence de la cour put s'exercer sur Racine. Il la subit parce qu'il la comprit, et parce qu'involontairement il s'y adapta. Et il y gagna cette élégance dont on lui a fait un grief lorsqu'il n'y a plus eu de cour, et qui en tout cas a dissimulé la hardiesse des sentiments ou des situations de ses personnages.

II. — L'art, la philosophie et le style de Racine.

Le nom seul de Racine évoque dans l'esprit des idées de distinction et de noblesse, d'élégance et de perfection. Ces idées un peu vagues se déterminent et se précisent quand on les rapporte à ce que nous avons dit de la nature de son éducation. Il connaît le grec, il a pratiqué familièrement Euripide ; dans le roman d'Héliodore il a pour ainsi dire appris à lire. Cela ne veut pas dire que pour être Racine il suffise de savoir du grec, mais enfin dans notre littérature, depuis le XVII[e] siècle surtout, ce qui caractérise ceux de nos grands écrivains qui ont su le grec, c'est d'abord une certaine simplicité savante. Corneille, formé à l'école du génie latin, a le goût des actions implexes où l'épisode complique l'épisode, où l'intrigue renaît en quelque sorte d'elle-même au moment que l'on croyait toucher le dénouement ; — au lieu que Racine préfère, comme il le dit lui-même dans la première préface de *Britannicus*, « une action simple, chargée de peu de matière, et qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages. » Ailleurs il disait encore, dans la préface de *Bérénice* : « Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien. » Fénelon, de même, qui savait le grec, aimera la simplicité raffinée de Térence. — Les Grecs semblent avoir donné en second lieu à leurs imitateurs français en général, et à Racine en particulier, un certain goût de « l'art pour l'art », qui porte à la virtuosité et au dédain

des conséquences morales. Il n'y a pas de « grands sentiments » dans le théâtre de Racine, et ses personnages ne donnent pas aux spectateurs des leçons de vertu ou de volonté. Tandis que les moralistes latins, Sénèque le stoïcien et Tite-Live le vertueux patriote, nous prêchent et nous édifient encore au travers d'*Horace* ou de *Cinna*.

Mais tout cela reste encore trop vague, trop général surtout, et puisque Racine est un poète dramatique, plaçons-nous au point de vue du drame pour le connaître et le juger. Cette étude, qui serait très longue, si l'on voulait la faire complète, nous est heureusemeut facilitée par ce que nous savons de Corneille, que l'on doit opposer à Racine, et à Molière, que l'on doit au contraire lui réunir.

L'art de Racine se définit par son objet, par son moyen, par sa limite. Son objet, c'est l'imitation de la nature; son moyen, la subordination des situations aux caractères; sa limite est constituée par les lois du genre tragique en tant qu'il est distinct et du roman et de la comédie. — Il résulte de là plusieurs conséquences importantes :

1° L'intrigue de Racine est simple. Dans cette préface de *Bérénice* que nous citions tout à l'heure, il écrivait encore : « Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette *simplicité d'action* qui a été si fort du goût des anciens. » Et il ajoutait, à l'adresse de Corneille : « il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention ». Et en effet, Corneille s'était trop complu dans les « pièces d'une constitution extraordinaire », car c'est ainsi que lui-même il qualifie son *Nicomède* en le présentant au

lecteur. — Et n'en est-il pas un beau jour arrivé jusqu'à tirer une gloire naïve de l'obscurité même de son *Héraclius*? Il convient que le poème est « si embarrassé qu'il demande une merveilleuse attention »; on s'est plaint de ce que « sa représentation fatiguait l'esprit autant qu'une étude sérieuse »; pourtant il n'a pas laissé de plaire; « mais je crois », ajoute-t-il avec un air de contentement qui double le prix de l'aveu, « je crois qu'il l'a fallu voir plus d'une fois pour en emporter une pleine intelligence! » A une telle intrigue, « fatigante », et, en somme, inintelligible à force d'événements, comparez l'intrigue de *Bérénice*, ou celle de *Phèdre*, vous les jugerez vides de faits, et simples, pour ainsi dire, jusqu'à la nudité. Et n'était-ce pas un peu ce que Corneille reprochait à Racine, quand il l'accusait de manquer de couleur historique, de ne mettre en scène que des « Français » : les faits seuls, imposés par l'histoire, auraient pu localiser et situer dans le temps les sentiments exposés par les personnages : et la tragédie racinienne manque étrangement de faits!

2° En revanche, elle est d'une extrême richesse psychologique. L'intérêt ne résidant pas dans la complication de l'intrigue, réside dans les nuances indéfinies des caractères et des passions mises en jeu. Voltaire a prétendu que les jeunes gens de Racine se ressemblaient tous entre eux, ayant « tous le même mérite » mais

> *Et* Bajazet, *et* Xipharès,
> *Et* Britannicus, Hippolyte,

n'ont-ils pas chacun leur manière d'être

> Tendres, galants, doux et discrets?

Quant aux héroïnes amoureuses de Racine, en trouverait-on deux qui soient semblables? Hermione ressemblerait-elle à Monime? Aime-t-elle, est-elle jalouse, souhaite-t-elle la mort de celui qu'elle aime, de la même manière que fait Roxane? Assurément non; sa jalousie se nuance d'espoir et de tendresse, tandis que la jalousie de Roxane, tout orientale, est violente et impassible. De même, pour la peinture de l'ambition, Acomat ne rappelle Narcisse que de fort loin, et il y a un abîme entre le grand vizir vieilli dans l'intrigue, chez qui l'ambition n'est plus guère qu'une habitude et un moyen de défendre sa tête, et l'affranchi conseiller des crimes, qui gouverne son jeune maître en développant en lui l'instinct du mal. « Plus on a d'esprit, disait Pascal, plus on découvre d'originaux ». Racine, en ce sens, eut infiniment d'esprit.

3° Une troisième conséquence, c'est le caractère moyen des sujets de Racine. Ici plus de sujets « hors de l'ordre commun », comme il en fallait à Corneille, plus de sujets invraisemblables, dont la réalité n'était garantie que par l'histoire. Changez les noms des personnages de Racine, et leur aventure est un fait divers. Roxane assassinait hier le Bajazet qui la trompait, et s'asphyxiait sur son cadavre. Phèdre se jettera demain dans la Seine; et tous les jours, sous toutes les latitudes, il y a quelque Titus qui brise et qui broie le cœur de quelque Bérénice. *Dimittit invitus invitam* : il a fait un héritage, comme le César, il se mariera « dans son monde ». Puisse la mémoire de Racine me pardonner ces comparaisons presque irrespectueuses! En découronnant toutes ces nobles et charmantes figures de leur auréole de poésie, j'ai comme la conscience de commettre une sorte de

crime. Les *transposer*, c'est les trahir, et c'est presque les insulter dans la mort que de leur enlever ainsi leur diadème de sultane et de reine. Je crois cependant que c'est montrer, plus clairement que de toute autre manière, ce qu'il y a, dans cette poésie pénétrante et dans ce drame que l'on ose bien qualifier d'artificiel, de vide et de froid, non seulement d'observation et de connaissance du cœur humain, mais de réalité.

4° Aussi ne doit-on pas s'étonner qu'il ait fait de l'amour le ressort agissant de son théâtre : dans l'histoire des particuliers, comme dans l'histoire des peuples, l'héroïsme a des intermittences : l'amour au contraire est de tous les temps, de tous les âges et de toutes les conditions. « J'ai cru, disait Corneille, que l'amour était une passion chargée de trop de faiblesse pour être dominante dans une pièce héroïque. J'aime qu'elle y serve d'ornement et non pas de corps, et que les grandes âmes ne la laissent agir qu'autant qu'elle est compatible avec de plus nobles impressions. » Racine a cru précisément le contraire. Il rompt avec la tradition des « pièces héroïques »; et, de cette même passion de l'amour que Corneille subordonnait sévèrement à l'honneur, comme dans le *Cid*, au patriotisme, comme dans *Horace*, à la passion politique, comme dans *Cinna*, Racine se sert presque uniquement pour nouer et dénouer les intrigues, et faire agir les caractères. Non qu'il ignore les autres passions, et il mettra en scène, à l'occasion, l'ambition, l'amour maternel, le fanatisme. Mais il est par excellence le peintre des passions de l'amour.

La nouveauté, l'originalité et la souplesse de l'art de Racine se marquent dans son attitude à l'égard de la

règle des trois unités. — Corneille qui choisit son sujet d'abord, un sujet riche de péripéties, fertile en incidents, fécond en épisodes, subit avec une contrainte visible la loi fameuse des trois unités. Il est clair que partout il la rencontre comme une barrière aux caprices de son invention dramatique. Mais au contraire, de cette loi des unités, Racine, comme Molière, a fait la loi intérieure de son art. On peut en donner une preuve, de l'espèce des preuves extrinsèques, indiscutable toutefois : c'est que Boileau ne l'aurait pas formulée dans son *Art poétique*, si Molière et Racine, dans leurs tragédies et dans leurs comédies, n'eussent commencé par l'appliquer. Une autre preuve, une autre raison, plus générale, plus littéraire surtout, c'est que pour peindre des caractères il est à peine besoin des secours extérieurs, du décor, du costume, des jeux et des coups de théâtre. Si Corneille a maudit plus d'une fois le pédantisme des d'Aubignac et la règle des trois unités, Corneille avait raison, parce que, dans un système dramatique où les situations décident des caractères, les d'Aubignac sont d'impertinents censeurs, et la règle n'est plus qu'une entrave. Mais si Molière et Racine ont accepté cette règle, s'ils l'ont subie sans se plaindre, ils avaient raison encore, parce que, dans leur système dramatique, le caractère décidait, engendrait, créait les situations.

Qu'est-ce qui le guide dans le choix des parties de la vie qu'il imite, quel idéal ou quelle conception de l'homme, quelle « philosophie » ?

Nous sommes, d'abord, frappés de son indifférence à tout objet moral de l'art. Nul moins que lui ne se préoccupe de punir le vice et de récompenser la vertu. Ses

pièces finissent comme elles peuvent. Et le dénouement n'est que le résultat du développement logique des caractères. Si Phèdre se châtie elle-même, en se tuant, Néron n'annonce pas qu'il doive s'amender, et Roxane meurt impénitente. — En outre, Racine n'essaye aucunement d'agir sur nous. Corneille et Molière proposent, en somme, des problèmes moraux, dont ils donnent la solution : comment le Cid, par exemple, conciliera-t-il ce qu'il doit à Chimène et ce qu'il doit à son père? Polyeucte préférera-t–il Pauline ou le Dieu de son baptême? Auguste peut-il être clément envers Cinna? — et, pour Molière, les femmes doivent-elles être instruites dans les sciences? les médecins et les dévôts ne contrarient-ils pas, et n'ont-ils pas tort de contrarier la Nature? Chez Racine, rien de pareil : des *cas* seulement, psychologiques ou pathologiques : la conduite d'Andromaque, la jalousie d'Hermione, la fureur de Roxane, et Néron, « monstre naissant ». Ses préférences, ses sympathies morales vont-elles à Pyrrhus, à Andromaque, à Bajazet, à Britannicus? Peut-être; mais rien ne l'indique décidément. Et il est aussi « amoral » dans l'étude de ses personnages, que les romanciers naturalistes du XIXe siècle.

L'idée qui semble dominer son théâtre, c'est celle de la toute-puissance de la passion, en particulier de l'amour. L'amour n'est plus ici, comme chez Corneille, tenu en bride par la volonté; les personnages sont loin ici de céder à leur passion quand ils le veulent, comme ils le veulent, et pour la fin qu'ils veulent atteindre. Ils ne raisonnent pas : ils cèdent à une impulsion presque physique; et ni Roxane en présence ou à l'idée de Bajazet, ni Néron auprès de Junie, ni Phèdre en pen-

sant à Hippolyte ne sont maîtres ou maîtresses de soi. Ils sont aveuglés, au point de souhaiter la mort de ceux qu'ils aiment, et de maudire ensuite ceux qu'ils ont chargés de l'attentat. Hermione envoie Oreste tuer Pyrrhus, et, lorsqu'il revient, c'est par les reproches de son « Qui te l'a dit? » qu'elle l'accueille. Et Phèdre se sent à tel point aveuglée par son amour criminel, à tel point entraînée malgré elle aux abîmes, qu'elle ne s'explique son malheureux état que par la « haine de Vénus ». A ce degré et sous cette forme, l'amour n'a rien de commun avec la galanterie cornélienne : et non seulement les douceâtres déclarations d'un Sertorius paraissent ridicules auprès de lui; mais il fait pâlir l'honnête tendresse du Cid et de Chimène : ce n'est plus une affection puissante assurément, mais saine : c'est une force maladive qui trouble, qui égare,

C'est Vénus tout entière à sa proie attachée!

Les contemporains de Racine l'ont bien vu. Au lieu de considérer ses tragédies, ainsi que l'a fait Taine, comme une peinture des mœurs de cour, ils ont été non seulement effarouchés, mais littéralement révoltés dans leur délicatesse aristocratique par la férocité sanglante de l'amour racinien. Ces brillants « gentilshommes de Steinkerque, qui chargeaient en habit brodé, braves comme des fous, doux comme des jeunes filles, charmantes poupées d'avant-garde, de salon et de cour » ; ces grandes dames si spirituelles, plus coquettes que tendres, et moins amoureuses que galantes, ornement et décor pompeux de Versailles et de Marly; ces poètes encore et ces hommes de lettres, nourris dès l'enfance au langage des

ruelles, débris de l'Hôtel de Rambouillet et clients de l'Hôtel de Nevers; ils reculaient d'étonnement et d'indignation quand tout à coup, dans *Andromaque* ou dans *Bajazet*, ils voyaient la passion se déchaîner avec cette violence, l'amour s'exalter jusqu'au crime, et tout ce sang enfin apparaître dessous ces fleurs. Non, ce n'était pas ainsi qu'ils concevaient l'amour! ce n'était pas ainsi qu'ils aimaient leurs maîtresses! et, grâce aux dieux! ce n'était pas ainsi qu'ils en étaient aimés! Mais, comme l'a si bien dit Taine, « de fins mouvements de pudeur blessée, de petits traits de fierté modeste, des aveux dissimulés, des insinuations, des fuites, des ménagements, des nuances de coquetterie », voilà ce qu'ils cherchaient en elles, voilà ce qu'ils y trouvaient, et voilà ce qu'ils en aimaient. Or voilà justement, — Taine a oublié de le dire, — ce qu'ils ne reconnaissaient pas dans la tragédie de Racine. Car ici les « fins mouvements de pudeur blessée » d'Hermione coûtaient la vie à Pyrrhus et la raison à Oreste; les « insinuations » de Roxane avaient pour conclusion l'arrêt de mort de Bajazet et de son Atalide; et la « coquetterie » de Phèdre, en envoyant Hippolyte au supplice, condamnait Thésée aux tortures d'un éternel remords. Gentilshommes d'avant-garde et princesses de Versailles, c'en était trop pour leurs nerfs; il leur paraissait, si je puis ainsi dire, que ce poète leur surfaisait la tragédie de l'amour; et ni les uns ni les autres ne retrouvaient ce sentiment tempéré qu'ils appelaient l'amour, et qui n'était que la galanterie, dans ces éclats de passion qui venaient se terminer au meurtre ou à l'assassinat.

Est-il paradoxal de dire que Racine lui-même fut

étonné, en quelque sorte, de sa propre violence, qu'il se repentit d'avoir peint avec cette énergie les effets de l'amour, et que la hardiesse, la crudité avec laquelle il avait su représenter la passion fut ainsi l'une des raisons de sa retraite? Il craignit sans doute d'avoir fait sa Phèdre trop aimable, et d'avoir donné par tous ses héros que l'amour aveugle, par toutes ses héroïnes qu'entraîne la passion, de trop séduisants et contagieux exemples.

Il serait inexact cependant de ne voir dans les personnages de Racine que des âmes passionnées. Ce sont aussi des âmes nobles et délicates. Conscients d'eux-mêmes, en allant où ils ne peuvent pas s'empêcher d'aller, ils savent où ils vont, et comment ils y vont. Ils raisonnent, ils analysent leur cas, ils le discutent avec leur confident. Taine n'a voulu apercevoir dans ces analyses et dans ces raisonnements qu'une très française habitude de discourir. Mais, en réalité, c'est plus et autre chose qu'une méthode d'exposition et une tournure d'esprit : c'est un trait de caractère. Que les héros de Shakespeare ou du drame romantique cèdent à la passion en toute inconscience, ils n'en sont pas pour cela plus « vrais », comme on le prétend, mais seulement plus brutaux et plus instinctifs : ils sont plus proches de la nature dans la mesure où le sont aussi les sauvages et les barbares. — En outre, les personnages de Racine éprouvent des remords. Ils n'ont pas dans le crime l'assurance tranquille, — et combien artificielle —, le « machiavélisme » des héros cornéliens. Ils voient le bien et font le mal, et s'affligent de leur faiblesse. Phèdre, comme l'a dit Mme Deshoulières dans le sonnet fameux :

> Vient, *en se confessant*, mourir sur le théâtre.

Elle n'a pu résister à la passion qui l'entraînait : mais elle se repent d'y avoir cédé, et ses remords, plus cuisants que ne l'était son amour même, la portent au suicide. — Nobles encore, les personnages raciniens le sont par la hardiesse discrète avec laquelle ils savent, lorsqu'il le faut, jouer leur vie : et ce sentiment est remarquable surtout chez les jeunes gens de ce théâtre. Tous, qu'ils soient Bajazet, Xipharès, ou Hippolyte, ou Britannicus — pour reprendre l'énumération ironique de Voltaire — tous se sacrifient simplement, et avec une fermeté qui n'a rien à envier aux Horace ou aux Nicomède.

Cette noblesse des caractères raciniens nous amène tout naturellement à parler du style de Racine, dont la noblesse est pour ainsi dire légendaire.

Et d'abord, quelle langue parle-t-il? La question paraît naïve; mais elle est délicate, un écrivain pouvant être, en cette matière, en avant de son temps, de son temps, ou en arrière de son temps. Racine, lui, est bien de son temps. Il ne répudie pas même le jargon précieux, et son Pyrrhus sait « filer » une métaphore comme l'Oronte de Molière :

> Brûlé de plus de feux que je n'en allumai

se déclare-t-il. La Calprenède aurait reconnu le langage de son Oroondate dans ce vers d'*Andromaque* :

> Que ne peut l'amitié conduite par l'amour?

Mais Racine sait choisir son vocabulaire poétique : Tous les mots ne lui sont pas bons; et l'on s'en apercevra bien, et comparant, par exemple, à son récit de Théramène son *Abrégé de l'Histoire de Port-Royal*. Les mots qu'il

semble préférer sont ceux qui paraissent très simples, et qui, en même temps, enferment une certaine indétermination. Combien de fois n'a-t-il pas employé le terme de *soins*, pour n'en citer qu'un ? L'usage fréquent de tels mots a contribué pour une grande part à donner à son style et sa simplicité et sa poésie.

Des procédés de sa rhétorique le plus connu est l'alliance de mots. Et en effet les exemples en abondent chez lui :

> Sa réponse est *dictée*, et même son *silence*.
>
> Cette offense en mon cœur sera *longtemps nouvelle*.
>
> Dans une longue *enfance* ils l'auraient fait *vieillir*.

etc. Un autre, très remarquable aussi, parce que Corneille en faisait un usage assez différent, est l'ironie. Au lieu d'être oratoire, elle est chez Racine épigrammatique. Le rôle de Néron, dans *Britannicus*, en est rempli :

> Prince, continuez des *transports si charmants*,
>
> Burrhus, dans ce palais je veux qu'on la retienne,
> *Et qu'au lieu de sa garde on lui donne la mienne.*
>
> Et si l'on veut, Madame, écouter vos discours,
> *Ma main de Claude même aura tranché les jours.*

Nous serions trop long si nous voulions parler du versificateur. Contentons-nous de dire qu'il n'est pas moins artiste que l'écrivain. Or, celui-ci est d'une infinie souplesse, d'une incomparable diversité : son style s'adapte aussi bien à la politique — dans *Britannicus*, *Mithridate*, *Bajazet*, — qu'à la passion, à la galanterie, ou enfin, — dans *les Plaideurs* — à la plaisanterie.

Il en résulte qu'il n'a pas de faculté maîtresse, ou du moins qu'aucune ne domine dans ses vers. La tendresse,

la sensibilité n'y est pas moins marquée, n'y a pas non plus une place plus importante que l'imagination. Et la raison contrebalance imagination et sensibilité, sans les opprimer. Ses qualités éminentes sont la simplicité dans l'éclat et une faculté rare de condensation ou de concentration des sentiments dans une forme brève :

> Ah! je l'ai trop aimé pour ne point le haïr!...
> Prends soin d'elle, ma haine a besoin de sa vie....

Si à toutes ces qualités nous ajoutons le mérite d'une poésie très pénétrante, faite de l'harmonie des syllabes et du rythme des vers :

> ... et tu m'as vu depuis
> *Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis.*

Nous conclurons que Racine est bien un écrivain « classique », chez qui les diverses facultés se réunissent et s'équilibrent.

Qu'on dise après cela, comme l'a fait Sainte-Beuve, que le style de Racine « rase volontiers la prose, sauf l'élégance toujours observée du contour ». En effet, on ne rencontre pas dans le style de Racine ces grands vers cornéliens, qui, du milieu d'un dialogue ou d'une tirade, se détachant en vigueur, resplendissent d'une beauté pour ainsi dire indépendante. Les plus grands effets, nous le savons, sont obtenus ici par les moyens les plus simples. Dans la trame de ce style, si savant et si voisin de la perfection, je ne vois concourir que les mots les plus humbles de la langue et les tournures de la conversation presque familière : écoutez l'un après l'autre ces

cris immortels de la passion qui se déborde, le cri d'Hermione maudissant Oreste :

> Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? à quel titre?
> Qui te l'a dit?

le cri de Roxane condamnant Atalide :

> Qu'elle soit cependant fidèlement servie;
> Prends soin d'elle : ma haine a besoin de sa vie!

le cri de Phèdre, apprenant l'amour d'Hippolyte pour Aricie :

> Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi!

Dans aucune littérature peut-être il n'y a rien de plus fort, parce qu'il n'y a rien de plus profondément humain; mais qu'y a-t-il de plus simple? Et que l'on ne dise pas que ce soit hésitation ou timidité de puriste : si l'on y regarde d'un peu près, non seulement il ne manque pas de hardiesses dans Racine, mais on y découvrira même d'apparentes incorrections qui, comme un bon nombre des incorrections que l'on reproche à Molière, procèdent presque toutes d'une constante préoccupation de la promptitude, et, j'oserai dire encore une fois de la familiarité de l'expression. Chose curieuse, et d'ailleurs au plus haut degré significative, que Voltaire soit tenté de reprocher à Racine cet excès de simplicité; du moins cherche-t-il à l'en excuser : « Ce sont des fils de laiton, dit-il, qui servent à joindre des diamants »! C'est, en toute vérité, le réalisme, le *naturalisme* propre à notre « âge classique », qui se manifeste dans le style de Racine, comme il l'a fait dans l'objet même de son art.

III. — L'influence.

On croit généralement, semble-t-il, que la gloire de Racine, aussitôt qu'il eut paru, balança celle de Corneille ; que tous les auteurs de tragédies se mirent à son école, et conséquemment c'est lui qu'on accuse, en amollissant la tragédie française, d'en avoir préparé la décadence par ses chefs-d'œuvre. Je n'insisterai pas sur ce dernier point. Sur les autres, je crois précisément le contraire, et je me propose de montrer :

1° Qu'il s'en faut que Racine ait eu de son vivant auprès de ses contemporains le succès que l'on croit.

2° Qu'aussitôt qu'il eut quitté la scène, le peu d'imitateurs que son exemple avait suscités, disparut.

3° Et enfin, que ce n'est point au théâtre, mais ailleurs, que son influence, — qui fut considérable, — s'est réellement exercée.

1° Entendons-nous bien sur le premier point : auprès du grand public les tragédies de Racine ont toujours réussi, ou presque toujours, quoique d'ailleurs elles aient rencontré une résistance qui ne s'était point mêlée au succès de Corneille. Cependant elles n'eurent jamais les quatre-vingts représentations du *Timocrate* de Thomas Corneille, ni la gloire de l'*Astrate*, de Quinault, qui paraît avoir duré une année tout entière, de 1664 à 1665. Mais, quand elles auraient obtenu autant d'applaudissements alors que ces « chefs-d'œuvre », il n'y a pas une d'entre elles qui n'ait eu à soutenir l'effort violent et l'attaque déloyale d'une double cabale : cabale des auteurs, et cabale des partisans de Corneille.

A la tête des auteurs mécontents était Corneille lui-

même, revenu depuis peu au théâtre avec *Œdipe* et dont la gloire était alors montée, ou remontée sur le faîte pour aspirer bientôt à descendre. La modestie n'avait jamais été son trait distinctif. Quand ce grand homme, fatigué du poids de son propre génie, vit la faveur publique se détourner de lui vers son jeune rival, il ne laissa plus échapper une occasion de manifester son dépit. Après *Alexandre*, il juge que Racine n'est pas « propre à la poésie dramatique ». Le succès d'*Andromaque*, comparable à celui du *Cid*, l'irrite. Il censure *Britannicus*, et il reproche à l'auteur de *Bajazet* de mettre en scène des Turcs qui ressemblent trop à des Français. — Là-dessus Thomas Corneille emboîte le pas à son frère; Quinault, Doneau de Visé, M[me] Deshoulières le suivent. Subligny parodie *Andromaque* dans sa *Folle Querelle*; Pradon, Boyer, Leclerc, Coras, s'agitent; Perrault et surtout Fontenelle, qui, eux, sont deux hommes de quelque valeur, mais fort peu qualifiés, fort peu doués, pour juger des choses littéraires, accroissent encore la gravité de cette cabale.

Derrière eux se rangeaient les gens du monde, tous ceux pour qui les tragédies de Racine étaient alternativement trop fortes ou trop faibles, selon que la passion leur y apparaissait trop énergique ou la politique et l'histoire trop laissées au second plan. Ils avaient blâmé Alexandre de parler en « petit-maître »; ils trouvèrent Pyrrhus féroce. Néron les effraya par sa cruauté, tandis que Bajazet lui sembla trop élégiaque. — Ces adversaires-là de Racine n'étaient point des envieux, mais des esprits déconcertés. Habitués à Corneille, l'art de Racine et sa philosophie les déroutaient.

On sait qu'en se joignant ensemble, ces deux cabales furent assez fortes pour désespérer Racine. Ce fut à l'occasion de *Phèdre*. Parmi les personnes qui avaient hérité de l'influence de l'Hôtel de Rambouillet, et qui devaient fidèlement en garder le dépôt, se trouvait la duchesse de Bouillon, l'une des nièces de Mazarin. En 1672 ou 1673, M[lle] Deshoulières avait introduit dans le salon de la duchesse un personnage dont les origines sont mal connues, Pradon, qui se posa en rival de Racine. On sut que Racine travaillait à une *Phèdre*. Pradon mit aussitôt en chantier une *Phèdre et Hippolyte*. Pour assurer le succès de Pradon et l'insuccès de Racine, la duchesse loua les deux salles, celle de l'Hôtel de Bourgogne, et celle de la rue Guénégaud, pour six représentations, de telle sorte que *Phèdre* fût jouée devant des ennemis et des bancs vides, *Phèdre et Hippolyte* devant des admirateurs. Racine fut désespéré de cet échec. En dépit de Boileau, il renonça au théâtre dans toute la maturité du génie, dans toute la force de l'âge. Pradon et la duchesse de Bouillon sont, dans une large mesure, responsables de ce silence de douze ans que garda le poète. Ce sont eux, qui nous ont privés de cette *Iphigénie en Tauride* dont on retrouva le plan et le premier acte en prose dans les papiers de Racine; ce sont eux, qui nous ont frustrés de cette *Alceste* dont on assure qu'il avait déjà composé de nombreux fragments. Encore si la haine et l'envie s'en fussent tenues là! mais jusqu'au dernier jour elles le poursuivirent; lorsqu'en effet douze ans plus tard, en 1689, il fit *Esther*, ses ennemis revinrent à la charge, et essayèrent de lui attirer l'inimitié de Louvois. Il n'en résulta rien pour Racine,

que des ennuis; mais *Athalie*, en 1691, ne fut pas représentée, et fut même mal accueillie en publication. Si bien que Racine en vint à douter de lui-même. Quand il vit contre *Athalie* le déchaînement des insultes, dit son fils, « il s'imagina qu'il avait manqué son sujet. » On peut le dire, pas un de ses contemporains n'essuya de tels dégoûts, ni ne connut cette dernière des angoisses. — Ajoutons qu'il en souffrit plus qu'on ne croit d'ordinaire : non seulement il avait quelque sentiment de sa valeur, quelque conscience de son génie; mais il avait cette fragilité des âmes tendres et passionnées : les plus susceptibles, ce sont les plus aimants.

2° Suivons maintenant les conséquences du silence de Racine. De 1660 à 1700 la réputation de Corneille persiste, considérable. L'*Œdipe*, par exemple, est représenté au moins cinquante-six fois en quinze ans! — En outre, un écrivain grandit désormais, c'est Quinault, qui, gêné dans la tragédie classique, crée un genre nouveau, l'opéra. Avec *Atys, Bellérophon*, *Persée*, il fait rentrer le roman dans l'action scénique. Auprès de lui, Boursault, La Fosse Lagrange-Chancel s'adonnent à la tragédie politique, dont le *Manlius* du second est la plus belle ou la plus typique expression.

Au XVIIIe siècle, Voltaire excepté, qui, dans *Zaïre*, *Alzire* et *Tancrède* s'efforce d'imiter Racine ou se souvient de ses vers, tous les autres auteurs tragiques suivent les traces de Corneille. Ils sont violents et superficiels, ou d'une froide galanterie. Et quelle en est la raison? Toujours la même : pour cette société qui ne vit plus que pour le plaisir, les peintures de Racine sont trop fortes et en même temps trop réelles. Amour, pour

eux, ne signifie plus rien de puissant et même de triste; ils disent « les amours », et non plus l'Amour; et ils n'engagent pas leur honneur et leur vie dans leurs amours. Ils n'acceptent donc plus Racine que revu, corrigé, et transposé par Marivaux, entre les mains de qui le sujet d'*Andromaque* devient le *Jeu de l'Amour et du Hasard*, et celui de *Bajazet*, les *Fausses Confidences*. A la vérité c'est déjà quelque chose, car par là deux choses entrent dans la littérature qui, jusqu'à Racine, n'en faisaient point partie : la psychologie, c'est-à-dire la recherche des nuances, la recherche des mobiles et la peinture des individus; et les femmes, dont on peut dire qu'à peine avant Racine y en a-t-il quelques-unes, dans la littérature, qui sont d'ailleurs plutôt des types : telles Agnès, Elmire et Célimène.

3° L'influence profonde, l'influence véritable de Racine s'est exercée non pas au théâtre, mais sur la société par le roman. Richardson, Prévost, Rousseau procèdent de lui. Avant lui, l'amour était dans le roman une « utilité », un prétexte à aventures indéfinies ou à conversations quintessenciées. Le héros aimait la princesse; et son amour ne changeait pas, avait la gloire de ne pas changer, d'être constant et immobile d'un bout du roman à l'autre : ce qui captivait les lecteurs, ce n'étaient pas les vicissitudes d'un sentiment, les souffrances auxquelles il donnait lieu, son développement, sa vie, c'étaient les vicissitudes de celui qui l'éprouvait; — à moins que ce ne fussent les savantes discussions renouvelées des Dialogues platoniciens et des lents discours des ruelles précieuses, sur la nature de l'amour, et sa différence d'avec l'amitié. Après lui, on aime à voir agir l'amour

lui-même, dans les romans; et, dans la société, on aime aimer. Voilà en quoi l'on peut dire que Racine est le plus moderne de nos classiques. Il est celui dont l'influence est encore féconde. En vérité, il avait bien le droit, après sa conversion, de pleurer sur ses tragédies. Car elles avaient pour longtemps, comme disait le bon Nicole, « empoisonné les âmes ».

CHAPITRE IX

BOILEAU-DESPRÉAUX (1636-1711)

Il y a de plus grands noms que celui de Boileau, dans notre histoire littéraire, il y en a même et heureusement plusieurs; il y en a de plus populaires, il y en a surtout de plus aimés; je ne sais s'il y en a de plus répandu, ni peut-être, à certains égards, de plus considérable. La moitié de ses vers sont devenus en naissant maximes ou proverbes, sont entrés dans l'usage ou dans le courant de la langue, font encore aujourd'hui partie du vocabulaire de la conversation. Trois ou quatre générations d'industrieux versificateurs, — et parmi eux quelques poètes, — ont reconnu en lui « le Législateur du Parnasse français ». Ses leçons, passant nos frontières, sont allées faire école en Angleterre, en Allemagne. Il n'y a pas jusqu'à ses ennemis dont les attaques passionnées, injurieuses, maladroites surtout, n'aient aidé, autant ou plus que son mérite même, à graver, à enfoncer son nom dans les mémoires; et si quelqu'un enfin, non seulement pour nous, qui sommes de sa race, mais encore pour les étrangers, représente l'esprit français, ou plutôt

l'esprit classique, avec ses qualités, avec les défauts aussi qui en sont le revers ou la rançon, ce n'est ni Molière, ni La Fontaine, ni Racine, c'est lui, c'est Boileau, c'est l'auteur des *Satires* et de *l'Art Poétique*. Voilà une fortune singulière; telle que l'on en a vu rarement de semblable; telle aussi que de plus beaux vers que ceux de Boileau, s'ils en expliquaient l'origine, seraient insuffisants à en justifier la durée; telle que ne l'ont faite, en essayant de jouer le même rôle, ni Pope en Angleterre, ni Gottsched ou Lessing en Allemagne, ni, depuis Boileau lui-même, aucun critique en France.

Et, en effet, il faut l'avouer d'abord, quelque talent qu'il ait eu, Boileau a eu plus de bonheur encore. Il a paru dans le temps précis qu'on l'attendait, ni trop tôt ni trop tard, dans le temps de la perfection de la langue et de la maturité du génie de la nation, à l'une des rares époques de l'histoire où nous ayons senti le prix de la règle, de la discipline, et de l'ordre. Artiste scrupuleux, tyran consciencieux des mots et des syllabes, nul n'a d'ailleurs été plus français, — que dis-je, plus français! — c'est plus parisien qu'il faut dire, ou même plus « bourgeois », en même temps qu'artiste. Et cependant, et avec cela, s'il y a eu, depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution, un idéal classique commun à l'Europe entière, l'honneur lui appartient de l'avoir plus nettement conçu, défini et fixé que personne.

Si je rappelle d'abord qu'il naquit à Paris le 1[er] novembre 1636, dans la cour même du Palais; que Gilles Boileau, son père, était l'un des commis au greffe de la grand'chambre du Parlement; qu'Anne de Nyellé, sa mère, était fille elle-même d'un procureur au Châtelet;

et qu'ainsi, de tous les côtés, il appartenait à la *Petite Robe*, c'est qu'il importe de rappeler ses origines bourgeoises, et par elles, en même temps, les affinités natives du talent de ce fils de greffier avec le génie de Molière, le fils du tapissier Poquelin, et l'esprit de Voltaire, le fils du notaire Arouet. Avant tout et par-dessus tout, de race et d'éducation, c'est un bourgeois de Paris que Nicolas. Comme Molière, comme Voltaire, né dans l'aisance il a aimé la vie large, abondante et saine, une table bien servie, l'argenterie de poids, les tableaux. Comme eux, il est fier de sa « grand'ville », et il le laisse voir, fier d'être de Paris, et non pas de Rouen ou de Dijon. Comme eux encore, il est naturellement frondeur, libre en propos, entêté de son sens, flatteur et souple au besoin, mais, en actions comme en pensées plus indépendant au fond, plus hardi même, souvent, qu'on ne le croit. Lisez sa cinquième satire, *sur* ou *contre la noblesse*. Elle est imitée de Juvénal, je le sais, et on peut n'y voir, si l'on le veut, qu'un lieu commun de morale sociale. Pourtant, elle est bien forte; quelques traits en sont bien vifs; et, si je l'entends comme il faut, ne signifierait-elle pas que deux cent cinquante ans ou trois cents ans de « petite robe » sont une sorte de noblesse aussi, laquelle, n'ayant rien de moins rare, n'a rien qui soit tant au-dessous de deux ou trois siècles d'épée? Rappelons-nous encore, à ce propos, la liberté avec laquelle il s'est exprimé sur les conquérants « injustes guerriers, terreur de l'univers »; et pourquoi Louis XIV, qui l'aimait, n'a-t-il pas permis qu'on imprimât sa douzième Satire, *sur l'Équivoque*, sinon parce que le vieux poète s'était permis d'y parler presque « en philosophe »,

comme on devait bientôt dire, et des hérésies, et de la casuistique, et des guerres de religion, et de la Saint-Barthélemy? — Je ne veux point d'ailleurs transformer l'auteur des *Satires* en un précurseur de la « tolérance » ou de la « libre pensée ». Ce ne sont là assurément que des boutades; mais ce sont celles d'un bourgeois de Paris au XVII[e] siècle, et déjà plus voisin de Voltaire, que de Pascal et de Bourdaloue. Comme il en a le sang, Boileau en a l'humeur, de ce bourgeois de Paris; il en a les qualités, le ferme et franc bon sens, la gaîté robuste, la verve railleuse et sarcastique, avec une pointe de libertinage. Nous verrons tout à l'heure qu'avec les qualités il en a les défauts, les « manques », si je puis ainsi parler, et, quoique artiste enfin, presque tous les préjugés. Faut-il ajouter que le moins caractéristique et le moins déplaisant n'est pas celui qu'il a sucé avec le lait, contre les gens de lettres qui ne sont que gens de lettres, les Saint-Amant ou les Colletet

Qui vont chercher leur pain de cuisine en cuisine,

gens de peu, gens de rien, qui écrivent pour vivre?

Durement élevé par une vieille domestique, — entre un père déjà plus que quinquagénaire, et de grands frères dont il était venu rogner la modeste part d'héritage, — on le mit au Collège d'Harcourt vers l'âge de huit ou neuf ans. Il y faisait sa quatrième, lorsque ses études furent interrompues par un grave accident : il fallut, dit-on, le tailler de la pierre; et l'opération fut sans doute mal faite, puisqu'il s'en ressentit toute sa vie. Il passa du Collège d'Harcourt au Collège de Beauvais. On le destinait à l'Église, et au sortir de sa

philosophie, pendant un an, il étudia la théologie en Sorbonne. Mais il s'en dégoûta vite. Le droit, dont on voulut ensuite qu'il essayât, ne lui plut guère davantage. Cependant, comme il fallait vivre, il se fit recevoir avocat, et même on conte qu'il plaida. Mais sur ces entrefaites, en 1657, la mort de son père l'ayant mis en possession d'une petite fortune de 12 000 écus, il abandonna le barreau comme il avait fait la Sorbonne, et, libre désormais de ses goûts et de sa personne, il suivit son caprice, qui était de rimer. Les premières pièces qu'il laissa courir se glissèrent dans un recueil dont le titre n'inviterait guère à y chercher le futur ennemi des Précieuses : c'était le *Sonnet sur la mort d'une parente*, et les *Stances sur l'École des Femmes*, imprimées dans les *Délices de la poésie galante des plus célèbres auteurs de ce temps*, en 1663. Mais quelques-unes de ses Satires étaient déjà composées. Elles parurent, précédées du *Discours au roi*, chez Barbin, en 1666, au nombre de sept. Les huitième et neuvième, *Sur l'Homme* et *A son Esprit*, précédées du *Discours sur la Satire*, ne virent le jour que deux ans plus tard.

Depuis les *Provinciales*, dix ans auparavant, et si l'on excepte toutefois *les Précieuses ridicules* et *l'École des Femmes*, qui sont à part, aucun ouvrage de vers ou de prose n'avait fait plus de bruit, suscité plus d'ennemis à son audacieux auteur, ni, en revanche, et dans un autre genre que les *Petites Lettres*, opéré plus et de plus brusques conversions. Pour s'en rendre compte, il suffit de rappeler ici quels écrivains étaient fameux dans les ruelles du temps. A l'hôtel de Bourgogne, chez les « grands comédiens », on jouait le *Stilicon* de Thomas

Corneille, la *Stratonice* de Quinault, le *Démétrius* de l'abbé Boyer; connaissez-vous encore l'*Ostorius* de l'abbé de Pure? Pour le grand Corneille, j'aime mieux n'en rien dire, que de rappeler où il en était. Cependant les romans de la Calprenède, *Cassandre*, *Cléopâtre*, *Faramond*, et ceux de Madeleine de Scudéri, *Ibrahim*, *Cyrus*, *Clélie*, se faisaient suivre avidement jusqu'au dixième, jusqu'au douzième volume. Mariés jadis ensemble en la personne d'Anne d'Autriche et de Mazarin, la grandiloquence espagnole et le faux goût italien dominaient encore à la cour. Que si d'ailleurs on était quelquefois lassé du romanesque et de l'héroïque, du tendre et du passionné, si l'on éprouvait le besoin de se détendre et de rire, on se divertissait au *Virgile travesti* ou à la *Rome ridicule*. Enfin, au-dessus d'eux tous, avec son poème qui venait de paraître en 1656, et dont les meilleurs juges ne pensaient pas moins de bien que l'auteur, s'élevait de toute la tête le « premier poète héroïque du monde », l'auteur de la *Pucelle*, ce Chapelain, à qui Colbert, sur la désignation de l'opinion publique, venait de confier, si l'on peut ainsi dire, la surintendance des lettres. On jugera de l'effet des *Satires* par celui que produisent aujourd'hui tous ces noms, dont même on remarquera que, s'ils sont arrivés jusqu'à nous, c'est parce que Boileau les a jadis nichés dans un coin de ses vers. Il en est des victimes de Boileau comme des victimes de Pascal.

Le service que rendirent les *Satires* n'est comparable en effet qu'à celui que nous devons aux *Provinciales*. Bien plus, il est le même! Lorsque les *Provinciales* parurent, la prose française hésitait entre deux directions, l'une que lui indiquait l'exemple du succès de Balzac,

l'autre que lui montrait Voiture. Mais les *Provinciales* lui en ouvrirent une troisième, et la bonne, ou la seule, celle dont aucun écrivain ne s'est depuis lors écarté qu'au détriment du naturel et de la vérité. Pareillement les *Satires*. Certes, on avait fait de beaux vers avant Boileau; mais Corneille seul peut-être en avait fait de parfaitement naturels, et, de son vivant même, ils étaient comme ensevelis dans l'oubli avec les comédies de sa première jeunesse. C'est ce vers naturel, qui ne cesse pas d'être un vers en exprimant les choses de la vie commune, que les contemporains reconnurent et applaudirent dans les *Satires* de Boileau. C'est ce vers naturel, assez voisin de la prose, mais toujours plein de sens, et relevé par la justesse du trait, le choix du mot propre, la surprise de la rime rare, qui fit école. C'est ce vers naturel enfin dont nous pouvons, dont il faut savoir encore aujourd'hui, — si le coup d'aile, si l'inspiration, si la poésie même y manquent —, reconnaître pourtant, et apprécier la vigueur, la précision, la probité surtout. De prononcer là-dessus si, comme tous les critiques dont l'ambition est de joindre l'exemple au précepte, Boileau n'a pas pris plus d'une fois les bornes de son génie pour celles mêmes de l'art, c'est une autre question. Mais, à sa date, on ne saurait exagérer le service rendu. Les *Satires* ont sauvé la poésie française des dangers urgents qui la menaçaient tout au début du règne de Louis XIV, emphase d'un côté, préciosité de l'autre; et c'étaient bien les mêmes dont les *Provinciales* avaient sauvé la prose.

Aussi n'est-il pas étonnant qu'aussitôt qu'elles eurent paru, les poètes, — les vrais poètes, Molière, La Fontaine, Racine — avec tous leur amis, se soient groupés,

en quelque sorte, autour de Boileau. Ce serait sans doute aller trop loin que de voir dans les *Satires* un manifeste littéraire de la nouvelle école. On ne faisait pas en ce temps-là, ou, pour mieux dire, on ne faisait plus de manifestes ni de manifestations littéraires. Mais ce qui est certain, c'est que leurs ennemis, à tous quatre, étaient les mêmes, et que, par exemple, les « censeurs » de l'*École des Femmes*, à commencer par Boursault, devaient un jour être ceux de *Britannicus* et de *Phèdre*. Nous ne pouvons pas douter non plus que, dans ces cabarets littéraires, *Au Mouton blanc*, *A la Pomme de Pin*, où les quatre amis tenaient volontiers leurs assises, en compagnie de quelques hommes d'esprit, Chapelle, Furetière, et de quelques grands seigneurs, comme les Vivonne et les Nantouillet; que, chez lui, rue du Vieux-Colombier; que dans quelqu'une de leurs promenades, Boileau ne leur ait lu ses premières *Satires*, et n'ait provoqué leur jugement avant de s'exposer à celui du public. Et ce qui est plus certain encore que tout le reste, parce que nous avons leurs œuvres là, sous la main, pour nous en assurer, c'est que l'idéal poétique de Molière, de La Fontaine, de Racine, est constamment le même que celui de Boileau. Je veux dire qu'il n'en diffère que dans la mesure où diffèrent, d'abord, les genres dans lesquels ils se sont exercés, et ensuite leurs génies entre eux.

Très nettement indiqué dans les premières *Satires*, mais par prétérition en quelque sorte, comme l'aveu de nos goûts l'est dans l'expression de nos antipathies, cet idéal se dégage et se précise dans les *Satires* VIII et IX, dans le *Dialogue des Héros de Romans*, qui n'a paru que

beaucoup plus tard, mais qui est bien de cette époque. Il s'épure dans les *Épitres*, et les amis du satirique lui rendent alors ce qu'ils en ont reçu. Si l'on a pu dire en effet avec vérité, que, sans les conseils et les encouragements de Boileau, Molière aurait peut-être écrit moins de *Misanthrope* que de *Pourceaugnac*, Racine plus de *Bérénice* que de *Britannicus*, La Fontaine moins de *Fables* et beaucoup plus de *Contes*, on peut dire également que *Tartufe*, *Iphigénie*, les *Fables*, en justifiant ou en dépassant les espérances de Boileau, lui enseignent le prix de quelques-unes des qualités qui lui manquent : celui de l'imagination, par exemple, ou encore celui de la sensibilité. Son talent, un peu vulgaire, vraiment bourgeois dans les premières *Satires*, — le *Repas ridicule* ou les *Embarras de Paris*, — s'élève ; et son style, un peu raide jusque-là, s'assouplit, dans l'*Épitre à M. de Guilleragues*, par exemple, et dans l'*Épitre à Seignelay*. Les quatre premiers chants du *Lutrin* achèvent sa réputation. Lui-même, admis à la cour, goûté de Louis XIV, cède à l'usage du monde quelque chose de sa verdeur et de son âpreté première. Ce basochien frondeur devient presque courtisan, et, dans la fréquentation des grands seigneurs et des belles dames, il dépouille quelques-uns de ses préjugés bourgeois. Racine est là, d'ailleurs, pour contenir au besoin la pétulance du satirique. Enfin, en 1674, la publication de l'*Art Poétique* l'achève d'établir dans son rôle d'arbitre et de juge presque souverain des choses de la littérature, en dépit des envieux, en dépit aussi de l'Académie, dont il n'est pas encore, dont il ne sera que dix ans plus tard, parce que le roi l'aura voulu. Il a usé ses ennemis, si je puis ainsi dire ; et ses combats ne sont

pas terminés, mais quand nous le verrons rentrer maintenant dans la lutte, il ne sera plus le révolutionnaire qu'il fut, qu'il est encore dans le premier chant au moins de son *Art Poétique* : il sera lui-même une autorité, il sera un classique.

Quel est donc son idéal? Quelle est sa « doctrine », comme on disait alors? Comme Molière, le premier objet que Boileau se propose, c'est d'essayer de ramener l'art à l'imitation de la nature et à l'expression de la vérité. Tandis que ses contemporains, dans les salons comme au théâtre, dans les romans comme à l'Académie, en s'éloignant de la nature, ne semblaient travailler qu'à séparer l'art d'avec la vie, qui en est pourtant la matière, le support, et la raison d'être, Boileau vit admirablement, avec une promptitude et une sûreté de coup d'œil extraordinaires chez un jeune homme d'une vingtaine d'années, que ce n'est pas l'homme qui est fait pour l'art, mais bien l'art qui est fait pour l'homme. Et comme il avait dirigé contre la littérature artificielle tous les traits de ses *Satires*, c'est à elle qu'il résolut d'opposer les leçons de ses *Épitres* et de son *Art Poétique* :

> Rien n'est beau que le *vrai*, le vrai seul est aimable.
>
> Le faux est toujours fade, ennuyeux, languissant,
> Mais la *nature* est vraie et d'abord on la sent.
>
> Jamais de la *nature* il ne faut s'écarter.
>
> C'est elle seule en tout qu'on admire et qu'on aime.
>
> Que la *nature* donc soit votre étude unique.

L'imitation de la nature, voilà la règle de toutes les règles, celle qui précède, qui enveloppe, et qui résume

les autres. Ou mieux encore, il n'y en a pas d'autres; et bien loin d'avoir pour objet de corriger la nature, de lui donner, selon l'expression du temps, « le goût puissant », le « goût terrible », le « grand goût », les principes de l'art ne doivent tendre, en nous apprenant à la mieux voir, qu'à nous faciliter l'imitation de cette nature même. Point de mystères, comme on le croirait, à lire les *Préfaces* de Chapelain, ou les *Examens* eux-mêmes du grand Corneille, mais quelques observations très simples, très simplement exprimées, sans pédantisme ni recherche d'esprit, dans la langue de la nature et de la vérité. Le reste, c'est le temps qui nous l'apprendra,

Si notre astre en naissant nous a formés poètes;

et l'on l'on sait assez que Boileau lui-même, toutes les fois qu'il l'a fallu, c'est-à-dire aussi souvent que le sujet l'a permis ou demandé, n'a pas craint de pousser le principe à ses presque extrêmes conséquences. On en trouverait la preuve, au besoin, dans le *Lutrin*, par exemple, ou encore dans cette *Satire des femmes*, la moins galante, sans doute, et, même, l'une des plus déplaisantes, mais l'une pourtant aussi des meilleures qu'il ait écrites : « elle étincelle de beautés », a-t-on pu dire; et j'ajoute que ce sont des beautés « naturalistes ».

Mais une question s'élève à ce sujet. Chacun de nous a sa manière de voir la nature; et, d'autre part, on ne déforme la nature, dans un sens ou dans l'autre, on ne la perfectionne ou on ne la dégrade, on ne fait enfin plus laid ou plus beau que nature, qu'avec des moyens, quels qu'ils soient, qui sont eux-mêmes encore et toujours de la nature : n'y a-t-il pas de certaines gens dont le natu-

rel est de n'en pas avoir? Prendrons-nous donc à la lettre les deux vers de l'*Art Poétique* :

> Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux?

et croirons-nous qu'effectivement le « naturalisme » de Boileau s'étende à l'imitation de la nature entière? Nous nous tromperions gravement; et, pour vouloir faire Boileau trop moderne, nous le ferions trop peu ressemblant.

Non, assurément, Boileau ne veut pas qu'on imite la nature tout entière, mais seulement la nature humaine; car, pour l'autre, la nature extérieure, le XVII[e] siècle ne l'a pas connue. Je précise et j'appuie. Le XVII[e] siècle a joui de la nature, mais il ne l'a pas connue. Boileau lui-même, entre deux *Satires*, a joui de son jardin d'Auteuil; il s'est plu à Hautîle, chez son neveu, « l'illustre monsieur Dongois », greffier en chef du Parlement, ou à Bâville, chez les Lamoignon; il a aimé, comme nous, le soleil, les bois, la verdure; il a chassé, il a même pêché à la ligne! mais « sans phrases »; et il n'a point fait de la « littérature avec des plaisirs qui lui paraissaient trop naturels, je crois, sinon pour être rappelés ou contés en souriant, dans les vers d'une épitre agréablement familière, du moins pour être « célébrés » ou « chantés ». Ce n'en est pas la mode, en son temps. La forte personnalité des écrivains d'alors absorbe en soi cette nature parmi laquelle au contraire, depuis plus de cent ans, nous nous répandons jusqu'à nous y anéantir. Aussi, parce qu'il est de son siècle, et parce qu'il est de sa condition, la nature extérieure, qui tient si peu de place dans l'œuvre

de Boileau, où je ne la vois représentée que par quelques saules,

> Et des noyers souvent du passant insultés

n'en a-t-elle pas plus dans sa doctrine que ce qu'elle en peut occuper dans une « élégante idylle ». Pour Boileau, comme pour Molière, le mot de « nature » ne signifie que ce qu'il peut signifier pour des Parisiens du XVIIe siècle; et nous ne devons l'entendre uniquement que de la nature humaine.

Encore, elle-même, cette nature humaine, la copierons-nous au hasard, sans discernement et sans choix? Et s'il y a, par exemple, des actions indifférentes; s'il y en a de basses; s'il y en a même d'ignobles, fonctions plutôt qu'actions, qui nous rabaissent et qui nous humilient, *naturelles* pourtant s'il en fut, faudra-t-il qu'en faveur de leur naturel nous pardonnions à leur ignominie? Ce serait le pur *naturalisme*, tel que de leur temps même, s'ils l'eussent osé, Molière et La Fontaine y eussent volontiers incliné. Boileau, lui, tout gaulois qu'il soit, ne va pas jusque-là. Des convenances le retiennent, des préjugés peut-être, une manière habituelle de vivre décente et ordonnée, la difficulté d'oser sur le papier ce qu'à peine hasarderait-il dans la liberté du vin. Il est bourgeois, et le sentiment de la « respectabilité » fait partie d'une âme vraiment bourgeoise. S'il consent donc, s'il veut, s'il demande avec Molière que l'on imite la nature, il veut au moins que ce ne soit qu'en ce qu'elle a de plus humain. Et, en effet, pourquoi le poète essayerait-il de nous intéresser à la ressemblance des choses dont les originaux ne nous intéressent pas? L'influence de Port-Royal, où

Boileau s'honore d'avoir ses plus illustres amis, celle de Pascal en particulier, dont je ne fais que paraphraser une pensée bien connue sur « la vanité de la peinture », vient ici contrebalancer l'influence, unique et souveraine jusque-là, de Molière.

Conséquemment à ce principe, nous éliminerons d'abord du domaine de l'art la représentation des parties inférieures de la nature humaine. Puisque effectivement elles nous sont communes avec les animaux, ce n'est point par elles que nous sommes hommes ; c'est en dépit d'elles ; et notre humanité ne relève évidemment pas de nos sens, puisque, au contraire, ce qui nous rend hommes, c'est le pouvoir que, seuls dans la nature, nous sommes capables d'exercer sur eux. Si donc il est utile parfois ou nécessaire, dans la tragédie ou dans la satire, de représenter ou de décrire l'effet des passions ou des appétits, nous aurons toujours soin de choisir des mots qui transposent les choses, en les faisant passer de l'ordre de la sensation dans celui du sentiment ou de la pensée. Nous ne déchaînerons pas la brute sur le théâtre ; et, pour inspirer l'horreur du vice, nous ne le peindrons pas sous des traits qui aient l'air d'en caresser l'idée. Jusque dans le désordre de la passion, nous conserverons aux victimes de l'amour ou de l'ambition ce caractère d'humanité, faute duquel ce ne serait plus à la littérature, mais à la médecine qu'elles appartiendraient. Et nous imiterons ainsi d'autant mieux la nature, que ces représentations, moins conformes peut-être à la vérité d'un moment, le seront davantage à la vérité de tous les temps et de tous les lieux.

Pour des motifs analogues — c'est-à-dire afin que la

peinture demeure vraiment humaine, — nous éliminerons encore du domaine de l'art le bizarre et l'accidentel : car ne sont-ils pas en dehors, ou en marge de la nature, puisque leur existence n'est qu'une transgression ou une dérision de ses lois ? Pareillement, nous éliminerons ce que la mode et la coutume superposent en nous d'apparences passagères aux caractères fixes et durables qui constituent notre nature. Et nous éliminerons enfin de chaque homme ce que nous trouverons en lui de plus personnel ou de plus particulier. Car, la véritable originalité consiste-t-elle à différer des autres ? Non, pas du tout; mais, ce que les autres sont ou pourraient être, l'originalité consiste à l'être plus et plus complètement qu'ils ne le sont eux-mêmes. Et d'ailleurs, — la vie quotidienne est là pour nous l'apprendre, — à quoi voyons-nous que nous nous intéressons effectivement dans les autres, si ce n'est à ce qu'ils ont de commun avec nous ?

Or, ce qu'il y a de plus commun entre les hommes, « la chose du monde la plus répandue », la mieux partagée, n'est-ce pas la raison ? Différents que nous sommes les uns des autres en tout le reste, n'est-ce pas la raison, éternellement subsistante et constamment identique en tous les hommes, qui rétablit d'heure en heure l'intégrité de notre personne, et qui continue d'âge en âge l'unité de l'espèce humaine ? N'est-ce pas elle qui nous fait hommes, puisque c'est elle, et elle seule, non la sensibilité, ni l'instinct, qui nous distingue de tous les êtres ? Aimons donc la raison. Opposons la fixité de ses enseignements à la mobilité des impulsions des sens ou des rêves de l'imagination. Elle nous fait contemporains d'Auguste ou de Périclès ; dans tous nos écrits, conve-

nons que c'est elle qu'il faut réaliser, si nous ne voulons pas que, participant de la fragilité des circonstances, ils ne périssent eux-mêmes avec l'occasion qui les a vus naître.

On peut, si l'on le veut, reconnaître ici l'influence des leçons de Descartes; mais en prenant garde pourtant de ne rien exagérer. Car avant de l'être de Descartes, Boileau est le disciple déclaré des Anciens; et ce que l'on veut qu'il ait emprunté au *Discours de la méthode*, il le doit à l'*Épître aux Pisons*. Je ne puis du moins expliquer autrement que les préceptes les plus généraux de son *Art Poétique*, — sur les bornes de l'imitation, par exemple, ou sur l'autorité de la raison, — se trouvent déjà dans celui de Vauquelin de la Fresnaye, qui écrivait plus de trente ans avant que Descartes eût paru.

L'imitation des anciens n'a pas en effet beaucoup moins d'importance à ses yeux que celle même de la nature, et ce n'est pas lui qui dirait avec Molière : « Les anciens sont les anciens, et nous sommes les gens de maintenant. » Puisque nous ne sommes pas les premiers ni les seuls qui ayons écrit, il trouverait quelque chose d'insolemment barbare à ne vouloir dater que de nous-mêmes. Il sait le pouvoir de la tradition, et que les anciens, en général, plus voisins que nous de la nature, s'ils ne l'ont sans doute pas mieux connue, l'ont mieux attrapée, à cause qu'ils l'ont fait presque sans le savoir. N'y a-t-il pas, d'ailleurs, un peu de superstition, ou même de pédanterie, dans ce culte des Anciens? Et Boileau comprend-il bien toujours Homère? ou Pindare? Cependant, guidé par les conseils de son ami Racine, s'il n'admire pas toujours très sincèrement les Anciens, du

moins les admire-t-il toujours aux bons endroits. Mais, en tout cas, en prescrivant l'imitation des modèles, il a maintenu les droits de la tradition contre les assauts de la « modernité »: et, en le faisant, il a bien su ce qu'il faisait : il a rendu dans sa doctrine une part et une place à l'originalité, qu'il semblait en avoir exclue.

En effet, à n'imiter ainsi de la nature ou de l'humanité que ce qu'elles ont de plus universel, on courait le risque de n'en imiter que ce qu'elles ont de plus banal. Boileau sentit le danger. Et, parce qu'il le sentit, si c'est la raison du respect qu'il professe pour la tradition, c'est aussi le secret du souci qu'il a de la perfection de la forme. Tandis que les plus grands écrivains du XVIIe siècle, Corneille et Molière, La Fontaine, Bossuet, Pascal même sont des écrivains, à Dieu ne plaise que je dise négligés, mais qui feraient profession, pour peu qu'on les poussât, d'envelopper sous le nom méprisé de rhétorique les recherches même de l'art, Boileau, lui, s'il n'est pas un poète, est du moins un « artiste »; et personne en son temps n'a mieux senti le pouvoir « d'un mot mis en sa place », que l'homme qui se vantait d'avoir appris à Racine à faire difficilement des vers faciles. Il faut donc imiter la nature; mais cette nature même, en la reproduisant, c'est le triomphe de l'art que de la transformer; et pour la transformer il faut se souvenir :

Qu'il est un heureux choix de mots harmonieux

que :

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée;

que d'ailleurs :

> En vain vous nous frappez d'un ton mélodieux,
> Si le terme est impropre ou le tour vicieux.

et qu'enfin :

> Dans cet art dangereux de rimer et d'écrire,
> Il n'est pas de degrés du médiocre au pire.

Cela veut dire que, comme il n'y a qu'un point de maturité dans la nature, de même il n'y a qu'un point de perfection dans l'art. Ou encore, la pensée que tout le monde pourrait avoir, ou doit même avoir eue comme nous, il y a une manière de l'exprimer « fine, vive et nouvelle », qui ne doit appartenir qu'à nous ; et c'est précisément à force d'art que nous la trouvons ; et c'est en quoi consiste pour Boileau la véritable originalité. De là, dans sa doctrine, le prix qu'il attache à la rareté de la rime, et généralement à ce choix ingénieux des mots sans lequel, à vrai dire, un vers n'existe même pas, n'est qu'une ligne de prose. Pour la même raison, il aime, dans la métaphore ou dans la périphrase, l'air d'inattendu qu'elles donnent à la vérité. On sait encore ce qu'il disait des transitions, quand il reprochait à La Bruyère d'avoir, en les évitant dans ses *Caractères*, fraudé la partie la plus difficile de l'art d'écrire. Tout cela, c'est chez lui préoccupation d'artiste, sentiment délicat et profond des difficultés de l'art, conscience du pouvoir secret et de la mystérieuse vertu de la forme. Mais n'est-ce pas une preuve aussi que dans l'histoire de l'art, comme dans la nature même, rien ne se perd ni ne se crée, puisque effectivement ce souci de la forme, si Boileau le doit à quelqu'un, c'est à ces *précieuses* dont il s'est tant moqué ?

Car la préciosité est, en grande partie, le désir d'ajouter aux choses que l'on dit un prix qu'elles tiennent beaucoup moins d'elles-mêmes que de la manière dont elles sont dites.

Telle est la doctrine de Boileau, réduite à ses traits essentiels. Il reste à montrer qu'elle a rencontré ses bornes dans les bornes elles-mêmes de la nature de talent ou d'esprit du satirique, et que ce que l'on y regrette est exactement ce que l'on regrette aussi de ne pas trouver dans son œuvre. Boileau n'a compris que ce qu'il aimait; il n'a aimé que ce qu'il se croyait capable au besoin de réaliser lui-même dans ses vers; et c'est ainsi qu'étant dépourvu de tempérament, de sensibilité et d'imagination, il n'a fait dans sa doctrine une part assez large ni au pittoresque, ni à l'émotion, ni aux sens.

Si c'est en effet, comme il en faut bien convenir avec lui, la pensée qui nous fait hommes, nous ne sommes pourtant pas de purs esprits, nous sommes liés à notre corps. Il importe que les passions et les instincts aient leur place dans l'art; et nous n'avons pas le droit d'affecter de les ignorer, puisque nous n'avons pas la puissance de les empêcher d'être. C'est ce que Boileau n'a pas su. Et, sans doute, en un certain sens, par l'élimination systématique de tout ce qu'il y a d'inférieur en nous, c'est ce qui a fait la noblesse de sa doctrine, c'est ce qui en a fait la moralité, mais c'est aussi ce qui en fait l'étroitesse.

Le manque de sensibilité en fait la sécheresse. Non pas que notre sensibilité doive seule ni surtout nous conduire. S'il est une faculté dont nous devions nous défier, c'est tout ce qui s'enveloppe de confus sous ce

nom commode et équivoque de sensibilité. Les Jean-Jacques et les Diderot, dans le siècle suivant, se chargeront d'en donner la preuve. Cependant, nous ne pouvons pas faire qu'étant le principe ou la source de l'émotion, la sensibilité ne le soit aussi de quelques-uns des plaisirs les plus vifs que nous demandions à l'art, comme elle est l'âme en même temps de quelques-uns de ces chefs-d'œuvre auxquels Boileau n'a pas mesuré la louange, mais dont on se demande, — avec un peu d'inquiétude pour lui, — s'il a bien senti tout le prix. Je veux parler des tragédies de son ami Racine. Oui, sans doute, il a dit, dans son *Art poétique*, que

> ... de la passsion la sensible peinture
> Est pour aller au cœur la route la plus sûre;

Mais il disait en revanche, dans la conversation, « que l'amour est un caractère affecté à la comédie, *parce qu'au fond il n'y a rien de si ridicule que le caractère d'un amant*, et que cette passion fait tomber les hommes dans une espèce d'enfance. » Boileau, vieux garçon, — qui ne trouvait à personne du monde autant d'esprit qu'à Diogène, dont même on a conté qu'il voulait écrire la vie, — Boileau n'a pas connu les femmes; et dans sa doctrine comme dans son œuvre parce qu'elles manquent, il y manque tout ce qu'elles introduisent dans l'art en s'y mêlant; et ce n'est rien de moins qu'une moitié de l'humaine nature.

Une autre erreur, c'est d'avoir méconnu le pouvoir de l'imagination. Effrayé sans doute par de fameux exemples, dont le plus mémorable était alors celui de Corneille, il n'a pas su reconnaître qu'en dépit de tous ses excès,

l'imagination, c'est-à-dire la faculté d'aller au delà de la nature, d'y voir même ce qui n'y est pas, à la seule condition qu'on nous le fasse voir à nous-mêmes, demeure la faculté maîtresse du poète, son aptitude originelle, celle qu'aucune autre ne supplée, sans laquelle enfin on peut bien être artiste, écrivain, orateur, mais non pas poète. Et voilà ce qu'il faut lui reprocher. C'est que lui-même il n'était pas poète. Seulement, c'est ici que, sans essayer de l'être, puisque les dieux ne l'avaient pas voulu, Boileau, rien qu'en connaissant mieux ses amis, l'auteur des *Fables*, celui de *Tartufe* ou de l'*École des Femmes*, celui de *Phèdre*, eut dû mieux voir ce qu'il y avait en eux d'autre ou de plus qu'en lui-même, et que ce n'était pas le « Bon sens » ou la « Raison », le don de « tirer les larmes » ou celui de « trouver la rime », mais la qualité de l'imagination. Il ne l'a pas vu; il n'a pas vu que si, pour être l'auteur des *Satires* et de l'*Art Poétique*, il suffisait d'avoir un peu plus de goût que Scarron, de malice que Chapelain, de bon sens que La Calprenède, un peu plus d'art surtout qu'eux tous, et ce sentiment du naturel qui leur faisait absolument défaut, ce n'était pas assez pour être Racine ou Molière.

C'est comme si l'on disait qu'autant que de largeur ou d'étendue, sa doctrine a manqué d'un juste sentiment de l'originalité. « Qu'est-ce qu'une pensée neuve, brillante, extraordinaire? » s'est-il demandé quelque part. Et il s'est répondu : « Ce n'est point, *comme se le persuadent les ignorants*, une pensée que personne n'a jamais eue ni dû avoir; c'est au contraire *une pensée qui a dû venir à tout le monde*, et que quelqu'un s'avise le premier d'exprimer. » On tirerait de là, si l'on le voulait,

d'étranges conséquences; mais il suffira d'en indiquer une seule : c'est qu'en faisant dépendre ainsi l'originalité de l'approbation ou de l'assentiment de « tout le monde », Boileau la nie en la définissant, ou la condamne en la recommandant. Vieux et content de la gloire qu'il s'était acquise, avait-il donc oublié que ce « public » dont les applaudissements avaient jadis accueilli ses *Satires* était le même qui, la veille encore, faisait du *Cyrus* ou du *Typhon* ses plus chères délices? Ne se rappelait-il plus de quelles cabales Molière avait dû triompher, et que Racine lui-même était mort en croyant avoir « manqué » son *Athalie*? Mais non! et il disait bien ce qu'il voulait dire. L'originalité n'a jamais consisté, pour Boileau, que dans celle de l'expression ou de la forme; et sans doute, c'est quelque chose, en pensant « comme tout le monde », de ne parler ou d'écrire que comme soi seul; mais ce n'est pas assez. Prise à la lettre, et suivie par des artistes moins honnêtes qu'il ne l'était lui-même, la doctrine de Boileau ne pouvait manquer d'aboutir à la glorification du banal et du convenu sous le nom d' « universel », ou, sous le nom de « bon sens », à l'apothéose du « sens commun ». La question, après cela, n'est que de savoir où est le « sens commun », et si, le plus souvent, il ne serait pas bien mieux appelé l'erreur ou la folie commune?

Aussi bien, pour qu'il connût la véritable originalité, l'expérience de Boileau a-t-elle été trop sommaire, trop étroite, et, pour tout dire d'un mot, trop bornée à celle de sa condition. Il y a plus d'une manière de sortir de nous-mêmes : Boileau n'en a connu ni pratiqué aucune. Il a quitté la « poudre du greffe », oui sans doute! mais

il ne l'a pas si bien secouée qu'il ne lui en soit resté quelque chose. Ses amitiés presque les plus vives, ses liaisons les plus étroites, il les a gardées dans « la robe »; et, d'être poète au lieu de sous-greffier, cela ne lui a servi qu'à passer de la « petite » à la « grande ». Il n'a pas non plus reçu la forte éducation littéraire et morale de Racine; il n'a pas, comme Racine, connu l'amour ou la famille; et, même à la cour, ses yeux ne se sont pas ouverts, comme ceux de Racine, sur le « monde ». Le rapprochement pourra paraître étrange, mais il faut bien que je le fasse : il n'a pas possédé davantage, comme Bossuet ou comme Bourdaloue, cette expérience de la confession qui peut quelquefois suppléer à l'expérience directe et personnelle de la vie. Ses regards se sont donc arrêtés à ce que les hommes lui montraient d'eux-mêmes; et, parce que les conventions de la vie sociale lui cachaient les différences, il a cru qu'elles n'existaient pas. Qu'en avait-il effectivement besoin, de les connaître, puisque, riche de son bien et dépourvu d'ailleurs de toute ambition, il ne demandait ni n'attendait rien du monde, qu'à peine un peu plus de considération que sa famille et sa modeste fortune ne lui en assuraient du droit de sa naissance? Il n'a pas non plus, comme Bossuet ou comme Pascal, médité solitairement sur le problème de la destinée, sur le sens de la vie, sur les mystères de la religion, non pas même sur les grands intérêts de la politique ou de la société. Sa politique pacifique et sa religion disputeuse sont encore et toujours la religion et la politique d'un bourgeois de Paris. Il se revanche de croire, en ergotant sur ce qu'on lui permet de ne pas croire; et, s'il aime peu la guerre,

c'est qu'elle interrompit toujours un peu le train familier de ses occupations. Et il n'a pas enfin, comme son ami Molière, couru les aventures à travers la province, il n'a pas vu comme lui combien les usages, les mœurs, et les hommes par conséquent, diffèrent, à Pézenas ou à Fontenai-le-Comte, des hommes, des usages, des mœurs de Paris; et, s'il a pu quelquefois mesurer la distance qui sépare un grand seigneur, même disgracié, d'un bourgeois de Paris, même apparenté dans la robe, — comme à l'occasion d'une petite affaire qu'il eut avec Bussy-Rabutin, — du moins n'a-t-il jamais éprouvé ce que Molière, dans ses dures années d'apprentissage, a dû dévorer d'humiliations ou d'insultes amères. De telle sorte que, sans rien dire de leur génie, qui en faisait des hommes d'une autre espèce que lui, tandis que la plupart des écrivains du XVIIe siècle sortent par quelque endroit de leur condition originelle, Boileau peut-être est le seul, avec La Fontaine, que je mets à part, pour d'autres raisons, qui soit demeuré de la sienne, et dont on peut dire aussi qu'elle a passé tout entière dans son œuvre.

Nous ne le regretterons pas pour lui, puisque après tout, si nous cherchons le secret de sa durable autorité, nous ne le trouverons pas ailleurs, que dans cet accord, cette convenance entière, cette coïncidence presque parfaite de ses qualités ou de ses défauts avec les défauts habituels et les qualités moyennes de l'esprit français, bourgeois, et classique. Encore aujourd'hui même les qualités que nous prisons le plus, — bon sens et clarté, logique et naturel, esprit et raison, — ce sont celles qu'il a possédées; et, quant à ses défauts, nous en tenons

toujours. Car, quel est le Français que l'énormité d'imagination d'un Hugo, par exemple, n'étonne ou ne scandalise bien plus qu'il ne l'admire? Et combien y en a-t-il de nous, je ne dis pas qui comprennent, mais qui goûtent, mais qui aiment l'*humour* anglais ou le *gemüth* allemand? Les aimerons-nous un jour, et prendrons-nous jamais une âme cosmopolite? Mais, en attendant, Boileau n'en demeure pas moins, avec Voltaire, pour un long temps encore, le plus « national » de nos écrivains, et non pas certes le plus grand, mais le plus ressemblant de ceux en qui nous puissions contempler une fidèle image de nous-mêmes. Contemporain de Louis XIV, ce

Fils, frère, oncle, cousin, beau-frère de greffiers,

imitant le prince dont la politique était d'ouvrir au tiers-état l'accès des grandes charges civiles, a substitué pour cent cinquante ans son idéal bourgeois à l'idéal tout aristocratique des poètes ses prédécesseurs. Contemporain de Pascal, et ennemi né, comme lui, des fausses beautés qu'on admirait dans les salons et dans les coteries prétendues littéraires, cet enfant de Paris a fixé la langue à mi-côte, si l'on peut ainsi dire, au point précis d'équilibre entre les mièvreries du jargon des ruelles et l'impudence de l'argot du Pont-Neuf. Enfin, contemporain des derniers érudits, il a fait la part, dans sa doctrine, comme on la faisait, comme on la fait toujours dans les familles bourgeoises, presque égale au respect de la tradition ou de l'usage, et aux exigences de la nouveauté. Et sans doute, quoi qu'on en puisse dire, quoi que nous en ayons dit nous-même, il faut bien que cet idéal, si français, ne laissât pourtant pas d'être encore assez

« humain », puisque pendant deux siècles aussi, les étrangers ont essayé d'y plier leur génie. Il est vrai d'ajouter, qu'entre temps, Molière et Racine, en s'appropriant les idées de Boileau, y avaient insinué tout ce que lui-même n'y avait pas mis d'étendue ou de profondeur ; et qu'ainsi la valeur ou la portée s'en étaient accrues de tout ce qu'il y a dans *Andromaque* et dans *Tartufe* de plus que dans les *Satires* ou dans l'*Art Poétique*.

II. — La querelle des anciens et des modernes.

Ce n'était pas sans résistance que Boileau, que Racine, que Molière, avaient triomphé de la littérature qu'ils étaient venus pour remplacer. Racine même avait succombé. Mais lorsque Boileau dans son *Art Poétique* eut formulé cet idéal littéraire qu'il avait suivi jusqu'alors presque instinctivement, la lutte, un instant apaisée, reprit de plus belle, et cela pour deux raisons :

D'abord, l'on savait maintenant à quoi s'en tenir sur des théories que l'on avait jusqu'alors jugées sur des œuvres : il était difficile d'attaquer Racine sur des doctrines extraites de ses tragédies : et ses Préfaces, qui contiennent parfois l'exposé de ses principes littéraires — voir, en particulier, la Préface de *Britannicus* — passaient plutôt pour des ripostes à ses adversaires, que pour des professions de foi. Après la publication de l'*Art Poétique*, la difficulté disparaissait.

Et puis, il y avait des points faibles dans la théorie de Boileau ; et l'on fut heureux de les saisir pour se venger des *Satires*. Inattaquable dans la critique, Boileau le devenait en effet lorsqu'il faisait œuvre positive, lorsqu'il

voulait fonder, et non plus démolir. Rappelons ici trois ou quatre conclusions qui résultaient de l'*Art Poétique*. Il y a, selon Boileau, dans la littérature un point de perfection en deçà et au delà duquel tout est inculte ou corrompu. De cette perfection, le goût, formé par l'éducation, et appuyé par la raison, est le seul juge. Enfin, de certains tableaux de l'*Art Poétique*, et en particulier du second chant, il résultait que Boileau plaçait cet idéal de perfection, cette époque unique de maturité, dans le passé.

Remarquons toutefois sur ce point qu'il ne faut pas prêter à Boileau plus qu'il ne dit : en rapprochant l'*Art Poétique* des *Réflexions sur Longin*, on s'aperçoit des limites précises de son admiration pour les Anciens. Il croit que les Anciens, d'une manière générale, sont plus près de la perfection pour la beauté de la langue, la simplicité des sentiments, la perfection de la forme. Et en vérité il ne se trompe point là-dessus : les Anciens ont parlé des langues plus harmonieuses que les nôtres; leur âme était moins complexe; et ils trouvaient ainsi plus aisément l'expression vraie, l'accent capable d'émouvoir. — A cette supériorité générale que Boileau reconnaît aux Anciens, il en ajoute une autre, particulière celle-là : dans l'épopée et dans l'ode il les élève très haut au-dessus des Modernes. Homère et Pindare — ces deux noms reviendront sans cesse dans ses disputes avec Perrault — lui paraissent incontestablement et incomparablement supérieurs à tous leurs émules à venir : et il n'a que mépris pour Chapelain et tous les auteurs de vers lyriques, depuis Ronsard jusqu'aux poètes chrétiens du XVIIe siècle, qui paraphrasaient les psaumes

en strophes ampoulées. — Mais malgré tout, il ne laisse pas de reconnaître aux Anciens plusieurs infériorités sur les Modernes. Et il en fait nettement l'aveu dans la lettre de réconciliation qu'il écrivit à Perrault : il préfère la tragédie de Racine à celle d'Euripide, la comédie de Molière à celle d'Aristophane; la satire de Régnier et sa propre verve satirique à celle de Juvénal, de Perse, même d'Horace; et l'éloquence de la chaire à l'éloquence politique d'Athènes ou de Rome. Ainsi donc son admiration pour l'Antiquité a des bornes, et souffre quelques restrictions.

Cependant, par une coïncidence fâcheuse, il se trouvait justement que les genres où Boileau accordait aux Anciens une supériorité écrasante, étaient ceux où croyaient avoir excellé tous les écrivains que l'on a surnommés ses victimes. Sa vénération pour l'*Iliade* ne s'était pas manifestée simplement par la louange d'Homère, mais surtout par des railleries à l'adresse de la *Pucelle* ou de l'*Alaric*. Et ses contemporains, semblait-il, avaient servi de prétexte, d'occasion, ou de raison par leur médiocrité à l'estime singulière qu'il faisait des Anciens.

Parmi les « victimes » de Boileau, ce fut précisément un poète épique qui livra la première bataille, ou plutôt la première escarmouche contre Homère : Desmarets de Saint-Sorlin, que nous avons rencontré déjà, l'auteur des *Visionnaires* et du *Clovis*. Imprégné des exemples italiens et en particulier de celui du Tasse, s'il y avait une conviction qui fût chère à Desmarets, c'était celle-ci, que le merveilleux chrétien et l'histoire nationale peuvent tout aussi bien que la mythologie défrayer la poésie

Outre la ou plutôt les Préfaces de son *Clovis*, il composa, pour exposer et défendre sa théorie, un *Traité pour juger les poètes Grecs et Latins* (1670). Je crois qu'il avait à la fois l'intention d'attaquer Homère et de prêcher le Christianisme. — Mais comme le personnage était généralement considéré comme un fou, la chose ne fit pas beaucoup de bruit. Et d'ailleurs les Modernes, ayant contre eux à la fois Boileau, Racine, Molière et l'opinion publique respectueuse des Anciens parce que leur culte était une tradition ou un préjugé, ne se sentaient pas assez forts. La querelle ne devait donc pas éclater si tôt.

Il y avait alors à Paris quatre frères, très unis entre eux, Claude, Nicolas, Pierre et Charles Perrault. Le premier avait commencé par être médecin ; puis il fut architecte, et c'est lui qui donna les plans de la colonnade du Louvre. Nicolas était docteur en théologie. Pierre, qui mourut vers 1688, a laissé peu de traces. Le dernier enfin, après avoir été quelque temps le protégé de Colbert, vers 1682 tombe en disgrâce, se retire en sa maison du faubourg Saint-Jacques et s'y livre à son goût pour la littérature. — Boileau avait eu maille à partir avec Pierre et Claude. Mais cela n'avait pas été plus loin, et la question de principe n'avait pas encore été posée ; peut-être même, et quoi qu'elle fût, comme l'on dit, dans l'air, ne l'eût-elle pas été tout de suite, si le 27 janvier 1687, Charles Perrault n'eût lu à l'Académie Française son *Siècle de Louis le Grand*. Sous couleur de flatterie à Louis XIV, — l'occasion de son poème était la convalescence du roi, — il affirmait qu'aucune raison ne s'opposait à ce que le siècle du grand Roi fût égal,

et même supérieur, aux plus beaux siècles de l'Antiquité, celui de Périclès et celui d'Auguste. Boileau, pendant cette lecture, donnait des signes de la plus vive impatience. N'y tenant plus à la fin, il partit, disant qu'il ne reviendrait jamais dans une pareille assemblée de « Topinamboux ». Racine félicita ironiquement Charles Perrault sur l'art avec lequel il développait son « paradoxe ».

Mais Perrault ne s'en tint pas là : il composa ses *Parallèles* (1688-1696), c'est-à-dire cinq dialogues, où les Anciens étaient systématiquement sacrifiés aux Modernes. Qu'il s'agît des Beaux-Arts : architecture, sculpture, peinture (1er et 2e dial.), des Belles-Lettres : éloquence et poésie (3e et 4e dial.), de la médecine, de la musique, de la philosophie (5e dial.), sur tous les points le XVIIe siècle avait l'avantage. Boileau prit feu et publia ses *Réflexions critiques sur Longin* (1694), où il redresse les bévues de Perrault, et éclaircit ses propres doctrines.

Quelles idées générales dirigent les *Parallèles*? Il y en a trois, semble-t-il : l'une, que l'admiration pour les Anciens est superstition pure; la seconde, que le goût est variable à travers les siècles, et que nous n'avons pas à surbordonner celui de notre temps à celui des contemporains d'Homère; la troisième enfin est un commencement de l'idée de progrès.

Ces trois idées sont vraies en tant que l'on s'en tient à ce qui se pèse et se mesure; mais en matière d'art il faut distinguer; sans doute il y a un peu de superstition à croire que les Anciens soient tout; mais il n'y en a pas moins à croire qu'ils ne sont rien; sans doute aussi le goût est variable selon les temps et selon les lieux; mais les véritables œuvres d'art, traduisant ce qu'il y a de

permanent dans l'homme, ne s'adressent jamais avant tout au goût passager d'une époque, et relèvent par conséquent du jugement de tous les âges; et enfin, en matière de progrès, si l'évolution semble vraie, la perfectibilité paraît bien fausse.

Quant à l'application de ces idées générales, elle est, dans les *Parallèles*, ingénieuse ou étrange; mais ce n'est pas le moment d'y longuement insister. Aussi bien la lutte ne se prolongea-t-elle pas, et la réconciliation ne tarda-t-elle guère entre Perrault et Boileau (1701). Mais une brèche, pour ainsi dire, n'en était pas moins faite à l'idéal classique, et qui devait aller en grandissant :

Aetas parentum, pejor avis, tulit
Nos nequiores, mox daturos
Progeniem vitiosiorem,

en dépit de Bodin, de Descartes et de Pascal, l'idée que ces trois vers expriment avait été, jusqu'aux environs de 1680, celle de « toutes les têtes pensantes »; désormais l'âge d'or de l'humanité va se trouver déplacé : du passé il va s'établir dans l'avenir; la tradition en reçoit un coup sensible; et le cartésianisme, ou du moins l'optimisme cartésien s'affermit d'autant. Une autre conséquence de la querelle a été de faire passer la littérature tout entière sous l'empire de la mode, qui n'est que la recherche de la nouveauté, en fait d'idées comme d'habits ou d'usages. — Et, de toutes ces conséquences, une autre enfin résultera à son tour, qui est la désorganisation de l'éloquence de la chaire, et de la tragédie, la parodie du lyrisme, la transformation de la comédie et du roman.

Nous verrons ces divers phénomènes se produire, en

étudiant le XVIIIe siècle. En tout cas, la querelle des Anciens et des Modernes clôt véritablement l'*Age classique* proprement dit. Perrault a prononcé le mot du XVIIIe siècle, et lancé l'idée de Progrès. Avant d'en voir les premiers effets, ou les premiers ravages, il nous reste à étudier les deux écrivains qui illustrent *la Fin du « grand siècle »*, La Bruyère et Fénelon.

LA FIN DU « GRAND SIÈCLE »

CHAPITRE I

JEAN DE LA BRUYÈRE

La Bruyère et Fénelon marquent la fin, et, en somme le déclin du « grand siècle ». Nous allons voir en effet chez eux l'esprit proprement *classique*, sinon s'affaiblir, du moins se mêler d'éléments nouveaux, qui annoncent un changement prochain. L'étude de ce mélange, de cette combinaison, fera l'intérêt principal des deux chapitres consacrés à ces écrivains de transition, qui tiennent, par tant de leurs traits caractéristiques, à la fois à l'âge, à la génération morale et littéraire qui les précède, et aux novateurs si proches de paraître.

En La Bruyère, je distinguerai :

I. L'Homme et l'Écrivain.

II. L'Artiste.

III. Le Satirique.

I. — L'homme et l'écrivain.

Ses origines ne sont point différentes de celles d'un Boileau, d'un Bossuet, d'un Pascal ou d'un La Fontaine :

son père, Louis de La Bruyère, était contrôleur des rentes de la ville ; sa mère, Élisabeth Hamonyn, appartenait aussi à la bonne bourgeoisie. Nous devrons donc être plus réservés qu'on ne l'a été généralement, pour apprécier à sa juste valeur le passage trop souvent cité des *Caractères* où l'auteur déclare « vouloir être peuple ». En fait, il a connu, pour sa part, les « biens de fortune » ; il a eu, au moins pendant quelques années, ses gens, son carrosse et ses chevaux.

Il était né à Paris en 1645. Sur ses années de jeunesse et ses premières études nous savons seulement ceci, qu'il apprit plusieurs langues vivantes, en particulier l'allemand, ce qui n'était rien moins que commun à cette époque, et ce qui le différencie par conséquent des grands écrivains de son temps. — Il fit son droit, et fut reçu avocat au Parlement; puis, abandonnant le barreau, auquel le destinait peu et le rendait peu propre une certaine timidité ou gaucherie naturelle, il acheta en 1673 un office de trésorier des finances dans la généralité de Caen : c'était une sinécure, n'obligeant même pas à la résidence. Le nouveau « conseiller du roi, trésorier de France, général des finances » — c'était là son titre — resta à Paris.

Allait-il jouir, très égoïstement, des honoraires attachés à sa charge, de sa propre fortune, et de la liberté et de la retraite pour lesquelles il semblait si bien fait? Non : en 1684, ce bourgeois indépendant entre dans la maison de Condé comme précepteur du jeune duc de Bourbon, à qui il est chargé d'enseigner l'histoire, la géographie, et les institutions de la France. Que s'est-il donc passé? D'abord, Bossuet est intervenu : il « four-

nissait ordinairement aux princes », nous dit Fontenelle, « les gens de mérite dans les lettres dont ils avaient besoin ». Sans doute aussi La Bruyère éprouvait-il le désir d'étendre, pour le plus grand profit de son livre à venir, le champ de son observation du monde. Mais ce serait le méconnaître que de ne pas placer ici, parmi les motifs qui ont pu le déterminer, une certaine volonté d'action, d'influence, nous pourrions presque dire d'apostolat, qui lui est commune avec les écrivains, les moralistes de l'âge proprement classique. Il a voulu être utile, parce qu'il n'était point un dilettante. Il a voulu participer à cette entreprise que Pascal jugeait si noble et si grande, de former l'esprit d'un jeune prince, comme il tiendra, plus tard, à couronner par un chapitre d'apologétique son livre des *Caractères*, et de même que la mort le surprendra composant des *Dialogues* sur et contre *le Quiétisme*.

Son élève ne dut point lui rendre attrayant le rôle de précepteur. « Insolent, brutal même, aimant les grimaces et les puérilités, il ne faisait aucun cas des hommes et des choses qui pouvaient polir son esprit et son caractère. » En outre, le grand Condé, qui ne commandait plus sur les champs de bataille, entendait bien commander en toutes choses à Chantilly, et il intervenait parfois, avec quelque brusquerie, dans l'instruction donnée à son petit-fils. La Bruyère a observé, dans le portrait d'*Émile*, qu'il n'avait manqué à Condé que « les moindres vertus ». C'étaient assurément celles dont l'absence était le plus sensible à ses subordonnés. — Par contre, si La Bruyère dut souffrir de l'humeur de ce « dernier des barons féodaux», et sans doute aussi

de l'humeur du duc d'Enghien, « le fléau de son plus intime domestique », sans parler du duc de Bourbon, quel avantage, pour un moraliste comme il l'était, que sa charge à l'Hôtel de Condé, et à Chantilly! Non seulement il voyait défiler sous ses yeux tout ce que la France comptait d'hommes considérables et de grands personnages; mais dans cette cour secondaire, moins éclatante et moins apprêtée que celle de Versailles, les vices et les travers se déguisaient ou s'effaçaient moins. Ils apparaissaient en outre plus dignes de censure, parce qu'on ne les voyait pas servir à Chantilly comme ils faisaient à Versailles, à la grandeur du Roi. Vivant auprès de Louis XIV, on peut penser que La Bruyère eût été ébloui; vivant auprès de Condé, son esprit frondeur de bourgeois parisien put se donner libre carrière.

On a parlé d'un « roman » de La Bruyère; et l'on a voulu trouver dans certaines réflexions mélancoliques du chapitre *du Cœur* et du chapitre *des Femmes* l'écho de déceptions personnelles. La vérité est que nous ne savons rien de précis sur ce point, et qu'au fond l'histoire littéraire n'a rien à en tirer. Les chapitres *du Cœur* et *des Femmes*, à les lire sans idée préconçue, apparaissent comme les plus impersonnels des *Caractères*, et si l'auteur a mis ses propres sentiments quelque part dans son livre, c'est bien plutôt lorsqu'il parle *des Grands*, des *Biens de Fortune*, et de *Quelques usages*.

Lentement donc, dans les loisirs que lui laissaient ses fonctions de précepteur, il composait ses *Caractères*, et songeait à les mettre sous le patronage de Théophraste. Il en lisait quelques fragments à ses amis. Et il alla à Auteuil en faire une lecture à Boileau. Celui-ci le jugea

« fort bon homme, auquel il ne manquerait rien, si la nature l'avait fait aussi agréable qu'il a envie de l'être. » — Ne nous étonnons donc pas de trouver, dans le chapitre *des Ouvrages de l'Esprit*, la réflexion suivante :

L'on m'a engagé, dit *Ariste*, à lire mes ouvrages à *Zoïle* : je l'ai fait. Ils l'ont saisi d'abord, et, avant qu'il ait eu le loisir de les trouver mauvais, il les a loués modestement en ma présence, et il ne les a pas loués depuis devant personne. Je l'excuse, et je n'en demande pas davantage à un auteur ; je le plains même d'avoir écouté de belles choses qu'il n'a point faites.

D'où lui venait le dessein de son livre? On a prétendu qu'il s'était inspiré de la *Galerie des Portraits* de Mlle de Montpensier, ou des « portraits » répandus dans les romans de Mlle de Scudéry. Mais cette supposition est invraisemblable. Les romans de Mlle de Scudéry étaient bien démodés, bien oubliés alors, et ce n'était pas là qu'un moraliste, en 1684, devait penser à puiser son inspiration. Car, nous allons le voir, c'est bien œuvre de moraliste qu'entend faire d'abord La Bruyère. Les souvenirs, ou l'imitation, ou, si je puis dire, l'émulation de La Rochefoucauld et de Pascal remplissent son livre, et l'on a pu écrire une étude sur les rapports de ses idées avec certaines idées émises par Malebranche. Peut-être les *Caractères* de Théophraste lui ont-ils donné le désir d'écrire les siens. Car il a, vraisemblablement, attribué à ce Grec plus de valeur littéraire qu'il n'en a, et une pensée plus profonde, commettant ainsi, au bénéfice d'un Ancien, la même erreur que Boileau allait commettre à propos de Longin et du médiocre *Traité du Sublime*. Quoi qu'il en soit, ce n'étaient pas les *portraits* qui formaient le capital de son livre, dans la première

édition; c'étaient les maximes et les réflexions morales qui y dominaient. Les portraits n'ont été ajoutés en grand nombre que plus tard, dans les éditions suivantes, pour répondre aux exigences du goût public friand d'allusions et de médisances. En 1688, dans le premier essai de son livre, La Bruyère n'est qu'un émule de La Rochefoucauld.

Les *Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, parurent en effet au cours de l'année 1688, chez le libraire Michallet. Si l'on en croit une anecdote fameuse, rapportée par Formey sur la foi de Maupertuis, La Bruyère, fort désintéressé, fit cadeau du produit de l'édition à la fille de Michallet, « enfant bien gentille, qu'il avait prise en amitié ». — Le livre eut le plus vif succès. Ce que le public y remarqua d'abord, et y goûta principalement, ce furent les portraits, quoiqu'ils fussent relativement en petit nombre. On pensait apparemment, comme La Bruyère lui-même, qu'en matière de morale « tout était dit », mais que la satire et la caricature trouvaient dans les vices et les travers de l'homme une source d'inspiration inépuisable. Bussy-Rabutin, bon juge en l'espèce, n'hésita pas à louer La Bruyère d'avoir surpassé Théophraste : « Ce ne sont point, écrivait-il au marquis de Termes, des portraits de fantaisie qu'il nous a donnés, il a travaillé d'après nature, et il n'y a pas une décision sur laquelle il n'ait eu quelqu'un en vue ». Trois éditions s'enlevèrent en un an; en 1689, 1690, 1691, 1692, 1694, cinq éditions nouvelles virent le jour, augmentant de près de sept cents le nombre des « caractères ».

Le duc de Bourbon s'étant marié en 1685, La Bruyère

avait cessé ses fonctions de précepteur. Mais il était resté attaché à la maison de Condé, en qualité de gentilhomme de M. le duc, probablement aussi en qualité de bibliothécaire et de secrétaire.

En 1691, il se présenta à l'Académie, au fauteuil laissé vacant par la mort de Benserade. Mais ses ennemis, devenus plus nombreux à mesure que se multipliaient les *Clefs* manuscrites de ses *Caractères*, réussirent à lui faire préférer un poète à la mode, Et. Pavillon. Ils échouèrent en 1693, quand La Bruyère se présenta de nouveau, cette fois avec l'appui déclaré de Racine, de Boileau, et de Pontchartrain. Sa réception eut lieu le 15 juin 1693. Dans son discours, il ne ménagea pas les compliments à ses amis, ni à ses ennemis la malice : il loua Regnier-Desmarais, Segrais, dont les romans, dit-il, « ont une fin », La Fontaine, Boileau, dont « les vers, forts et harmonieux, faits de génie, quoique travaillés avec art, pleins de traits et de poésie, seront lus encore quand la langue aura vieilli », Racine, qu'il égale à Corneille; Bossuet et Fénelon. Et il laissait dans l'ombre tous ses autres confrères, sauf Charpentier, qui allait lui répondre. Ainsi il avait fait un éloge particulier de chacun des partisans des Anciens, et, parmi les « Modernes », il n'avait adressé qu'au directeur en fonctions une révérence assez banale! Fontenelle doublement piqué par ce discours, à titre de neveu de Corneille, et de partisan des Modernes, essaya d'obtenir qu'il ne figurât pas dans le recueil officiel des harangues académiques. Il eut le dépit d'échouer dans sa manœuvre; et, l'année suivante, La Bruyère insérait parmi ses *Caractères* le portrait de *Cydias*, le bel esprit qui fait « métier » d'écrivain, et travaille sur « com-

mande », « fade discoureur », « uni de goût et d'intérêt avec les contempteurs d'Homère ».

Le 11 mai 1696, La Bruyère mourut à Versailles d'une attaque d'apoplexie. Les *Dialogues* qu'il avait commencés *sur le Quiétisme* restaient inachevés. Il laissait la réputation d'un homme fort ami de la retraite et des livres, serviable, un peu susceptible, un peu prétentieux.

II. — L'Artiste.

Cette prétention lui venait sans doute de la conscience qu'il avait de sa valeur, plus exactement, de son originalité d'écrivain. C'est un moraliste, désireux de faire œuvre utile, de convertir ou tout au moins d'édifier ses contemporains; et il se croit « philosophe »; nous tâcherons de l'apprécier à ce point de vue, en parlant tout à l'heure en lui du satirique. Mais bien plus encore qu'un philosophe ou un moraliste, il y avait en La Bruyère un artiste; et nous en trouvons la preuve dans cette étrange parole : « Moïse, Homère, Platon, Virgile, Horace ne sont audessus des autres écrivains *que par leurs images* ». Boileau, qui eût été volontiers de cet avis, y avait mis du moins la restriction :

> Avant donc que d'écrire, apprenez à *penser*.

Le style de La Bruyère se remarque; et, à voir avec quel soin il l'a travaillé, ciselé, ornementé, aux endroits mêmes de son livre où la pensée est la plus banale, on se demande si parfois, chez cet écrivain, le souci de la forme ne l'a pas emporté sur celui du fond. — Quelles sont donc les qualités, ou quels sont les caractères de ce style?

Celle qui frappe, dès l'abord, est la variété : sa phrase est courte dans les maximes, lente dans les énumérations, volontiers oratoire et périodique dans les réflexions qui terminent les portraits et qui en tirent en quelque sorte la morale. Elle est rapide et souple dans les dialogues, subtile et précieuse dans les « traits ». — Son vocabulaire est extrêmement riche; loin de se contenter des deux ou trois cents mots qui suffisent à son ami Racine, La Bruyère fait des emprunts à la langue du XVI[e] siècle — il lui arrive même de pasticher Montaigne, dans une page fameuse de la *Société et de la Conversation*. Aucun vocabulaire technique ne lui reste étranger, ni celui du Palais, ni celui de la chasse, ni celui des métiers.

Le résultat de cette variété poussée jusqu'à la bigarrure, c'est le manque de continuité. Et l'on souhaiterait que l'auteur eût bien voulu quelquefois consentir à être monotone. Cependant, ce style ne laisse pas d'être dans une certaine mesure oratoire; non seulement parce que la période, de temps à autre, s'y rencontre, mais encore et surtout en ce sens que les *Caractères* sont le répertoire de la rhétorique classique. Ni aucun des « mouvements » : interrogation, exclamation, suspension, digression, interpellation, adjuration, n'y manque; ni aucune des « figures » : litote, hyperbole, synecdoche, catachrèse ou prosopopée; ni, depuis l'ironie jusqu'à l'emphase, aucune des « modalités » ou des modulations cataloguées dans les traités.

Mais cette rhétorique, cette virtuosité oratoire est sauvée de ses propres excès par sa tendance au réalisme. Je veux dire, que si La Bruyère paraît parfois multiplier les tours différents pour piquer l'attention du lecteur et

pour se faire valoir, et peut-être aussi bien pour le plaisir de se donner à lui-même le spectacle de son talent, il a plus souvent pour but de donner à chacun des personnages qu'il peint ou qu'il fait parler une physionomie, une attitude, une signification, et une portée particulière. Et c'est là aussi la véritable cause de la variété de son vocabulaire. Pour nous conter l'histoire d'Emire, la femme insensible, il était juste que la Bruyère prît le ton du roman. Comment jeter quelque ridicule sur l'amateur de tulipes, sans énumérer les noms des fleurs qu'il adore, sans dire, comme le fleuriste lui-même, les pétales « bordées, huilées, à pièces emportées »? Et par quoi la leçon à tirer de l'exemple de cet homme « qui a une âme, et une religion », et les oublie pour ses tulipes, peut-elle mieux s'exprimer, que par deux courtes phrases de conclusion, d'une ironie sobre et pourtant grave? Pour dépeindre exactement les tracasseries d'une « petite ville », n'est-il pas juste de parler des « caquets », et des élus, et des assesseurs? Ne nous étonnons donc pas non plus de l'énumération historique qui compose la page consacrée à l'érudit *Hermagoras*. Ici La Bruyère n'est pas seulement naturaliste ou réaliste comme l'étaient les classiques ses contemporains : il l'est à la manière de Flaubert, à la manière des romanciers du XIX[e] siècle, qui se documentaient, avant d'écrire un roman, sur les occupations spéciales, sur le vocabulaire technique, sur le « pli professionnel » de leurs héros. *Hermagoras*, on peut le dire, rappelle *Bouvard et Pécuchet*. Autant que Flaubert, La Bruyère a été soucieux de faire le tour de ses modèles, de noter en eux ce qui les distingue individuellement les uns des autres, et de faire que leurs por-

traits ne conviennent qu'à eux. C'est ce que prouvent bien les *Clefs* qu'ont si vite forgées ses contemporains : sans préjuger de ses intentions de satire personnelle, elles témoignent de la véracité de ses peintures : sans doute, elles sont « toutes différentes entre elles », comme La Bruyère l'a remarqué dans la *Préface* qu'il a donnée à son *Discours de réception*; et il a beau jeu de constater qu'il s'en « fabrique à Romorantin, à Mortagne et à Belesme, dont les différentes applications sont à la baillive, à la femme de l'assesseur, au président de l'élection, au prévôt de la maréchaussée, et au prévôt de la collégiale »; Charpentier le lui avait dit avec raison, dans sa réponse, il ne peignait pas l'homme en général, mais bien des hommes, très particuliers; et Bussy-Rabutin pouvait écrire très justement après la lecture de son livre : « J'ai trouvé à tous les portraits qu'il m'a faits *des ressemblances peut-être aussi justes que ses propres originaux.* »

Serait-il paradoxal d'ajouter que l'on peut trouver une dernière preuve, ou, si l'on veut, un contre-coup et une conséquence de ce réalisme dans le pessimisme ordinaire à La Bruyère : il n'est pas rare en effet, que pessimisme et réalisme soient liés ensemble, et nos moralistes classiques du XVIIe siècle et nos romanciers naturalistes du XIXe l'ont bien prouvé. Si La Bruyère est donc triste, c'est pour avoir tâché de rendre, et pour les rendre, de voir les choses telles qu'elles sont. On peut d'ailleurs le soupçonner de les avoir vues plus laides, ou plus ridicules qu'elles ne sont : comparez à ce propos, son portrait d'*Onuphre*, si poussé au noir, au *Tartufe* de Molière. C'est sans doute que La Bruyère voulait tirer de la tristesse même de ses remarques de plus beaux effets de

style, plus de piquant, plus d'ironie, plus d'indignation oratoire. Il était trop styliste, trop artiste, pour ne pas s'éloigner parfois de la vérité, ou, comme disait Boileau, du « bon sens » et de la « nature ».

III. — Le satirique.

Quelle est donc la portée philosophique de ses critiques? Et n'est-elle pas singulièrement diminuée, s'il est vrai que son pessimisme, parfois excessif, soit plutôt une dépendance de son art d'écrivain que le résultat de sa réflexion?

La Bruyère déclare lui-même que les mœurs monarchiques de son temps et ses propres principes religieux l'ont gêné ou arrêté dans l'expression de ses idées. « Un homme né chrétien et français, dit-il, se trouve contraint dans la satire. » Mais la hardiesse croissante de ses attaques, depuis la quatrième édition jusqu'à la huitième, et l'universalité de ses critiques semblent bien démentir cette prétention à la modération. Car enfin il n'épargne personne, raillant également les hommes et les femmes, les gens de la cour et ceux de la ville, les partisans et les gens de justice, les dévots et les libertins, les athées et les prédicateurs. Il n'a donc guère été « contraint » dans la satire!

Mais aussi bien faut-il faire attention que n'épargner personne, c'est presque n'attaquer personne; et que La Bruyère se révèle ainsi comme un homme d'un caractère susceptible, frondeur, aigri, mais non pas comme un révolutionnaire. « Le peuple n'a point d'esprit, dit-il quelque part, et les grands n'ont point d'âme ». La bour-

geoisie, dans les *Caractères*, n'est pas mieux partagée, ni le clergé non plus. Dans tous les ordres de la société, l'on trouve néanmoins, selon l'auteur, des « sages, des habiles, des vertueux », victimes et juges des autres. Mais il ne songe nullement à revendiquer pour cette élite des droits ou des prérogatives.

Ces observations une fois faites, on doit convenir que les indignations de La Bruyère ont quelque chose de plus profond que celles de La Fontaine; qu'il s'est moins arrangé que Molière de la société de son temps; et qu'on voit percer chez lui une pitié qui n'est pas dans Boileau. Sans doute, — et Taine l'a dit avec trop d'insistance, — il n'a pas de système, il « ne découvre que des vérités de détail », il « tente mille sentiers et ne fraye pas de route ». Mais le caractère épars de sa satire ne lui ôte pas, au fond, l'unité. Dans aucun de ses chapitres, ni dans ceux où il raille légèrement, ni dans ceux où sa critique est plus amère, il ne se borne à constater le ridicule ou le mal. L'observation pure et simple ne lui suffit pas : il juge, il s'indigne, il sermonne; il souffre de l'indifférence des grands, de l'avidité des partisans, et il adjure les « hommes en place, ministres, favoris », d'avoir « de l'humanité et de la vertu »; il excite les prédicateurs à revenir à la simplicité évangélique; il regrette que les femmes n'aient pas plus d'égards pour les cœurs possédés de cette jalousie légitime qu'il nomme la « délicatesse »; il plaint les hommes de son temps, et il plaint l'homme en général : c'est l'idée d'*humanité* qui commence à se faire jour.

C'est là ce qui constitue l'unité des *Caractères*. Car de plan véritable il est difficile d'en trouver un dans ce livre.

La Bruyère l'avouait bien lui-même, dans son *Discours sur Théophraste*, en 1688 : Les *Caractères*, disait-il, ne tendent « qu'à rendre l'homme raisonnable, mais par des voies simples et communes, et en l'examinant indifféremment, *sans beaucoup de méthode et selon que les divers chapitres y conduisent*, par les âges, les sexes et les conditions, et par les vices, les faibles et le ridicule qui y sont attachés ». Plus tard, en 1694, piqué par les attaques du *Mercure galant,* il prétendit, dans la *Préface* de son *Discours de réception*, qu'il était aisé d'apercevoir « le plan et l'économie du livre des *Caractères* » : « de seize chapitres qui le composent, il y en a quinze qui, s'attachant à découvrir le faux... des passions et des attachements humains, ne tendent qu'à ruiner tous les obstacles qui affaiblissent... dans tous les hommes la connaissance de Dieu ; ainsi ils ne sont que des préparations au seizième et dernier chapitre où l'athéisme est attaqué... » Assurément, tous les chapitres se subordonnent ainsi au dernier; peut-être même La Bruyère a-t-il entrevu la solidarité de la cause des Modernes et de celle des Libertins, et voulu répondre au *siècle de Louis le Grand* de Perrault en même temps qu'aux *Entretiens sur la Pluralité des Mondes* de Fontenelle; mais y a-t-il, La Bruyère a-t-il montré qu'il y avait entre les divers chapitres un ordre, ou une gradation? En aucune façon. Le livre est bien composé, — ou plutôt assemblé — « sans méthode ». Les idées n'y sont pas subordonnées, hiérarchisées, mais seulement juxtaposées et réunies autour d'une idée ou d'un sentiment principal.

Et par là il annonce bien le XVIIIe siècle, où l'on a tant oublié cet art de la composition que le XVIIe avait connu

si parfaitement; les Fontenelle, les Montesquieu, les Voltaire, se préoccuperont peu de marcher par un chemin droit, clair, et logique à la démonstration de leurs principes. Non que leur esprit manque de centre, que leur tête soit un chaos : mais il leur suffit que les lecteurs sentent dans leurs ouvrages une tendance, principale et puissante, qui à la longue fera son œuvre. Et ils n'ont pas besoin de cet ordre classique du discours, qui est une loyauté de l'esprit.

La Bruyère, à vrai dire, n'a pas voulu dissimuler sa marche. Et il a seulement été impuissant à trouver des « transitions », comme Boileau le lui reprochait, c'est-à-dire à ordonner et à subordonner ses idées, et à trouver leurs liaisons et leurs rapports intimes. Mais il prépare le XVIIIe siècle, nous l'avons vu, sur un autre point, par le caractère de sa satire, sociale plutôt que morale, ou en tout cas pitoyable à l'humanité.

Il est bien un homme du XVIIe siècle cependant, par son désir d'édification, par le naturalisme de son art, par son attachement aux Anciens. — Pour achever de réunir les contrastes en la physionomie de ce type de transition, rappelons-nous que ce bourgeois maladif et aigri, qui fait parfois penser à Bernardin de Saint-Pierre, a été l'ami et le protégé de Bossuet.

CHAPITRE II

FRANÇOIS DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON

Par leur caractère et par celui de leurs ouvrages, tous les écrivains dont nous avons parlé jusqu'ici appartiennent encore au XVII[e] siècle. On pourrait soutenir au contraire que Fénelon est le premier des grands écrivains du XVIII[e] siècle, en qui s'accusent visiblement les traits qui seront ceux aussi de Voltaire, Rousseau, et Diderot. A la simplicité dans les allures et la personne, si caractéristique de Pascal, de Molière, de Bossuet, qui ont de la profondeur, mais n'ont pas de double fond, pour ainsi dire ; à leur indivisibilité en quelque sorte, qui fait que dans tout ce qu'ils font ils sont tout ce qu'ils sont, et toujours identiques à eux-mêmes ; à leur désintéressement pour tout ce qui n'est pas essentiellement ou avant tout d'ordre moral, succède maintenant, avec Fénelon, une nouvelle espèce d'hommes, plus compliquée, plus diverse, plus intéressante, et intéressée à plus d'objets, et qui ne va guère se servir de la parole ou de la plume que pour l'action. Ceux-là, pour comprendre leurs œuvres, il est donc nécessaire de connaître d'abord leur

histoire et leur caractère; et c'est par cette étude que nous allons commencer celle de Fénelon. Nous examinerons ensuite ses œuvres, et en troisième lieu son rôle et son influence.

I. — Sa vie et son caractère.

François de Salignac de la Mothe-Fénelon, né au château de Fénelon, près de Sarlat, en Périgord, le 6 août 1651, appartenait à une ancienne et illustre famille du pays, apparentée de longue date à tout ce qu'il y avait d'illustre dans la province, alliée aux Talleyrand, aux Gontaut-Biron, aux Lussan, mais manquant de l'éclat que donne, à défaut de la fortune, la grandeur des services rendus. Aussi, parmi ses ancêtres, ne trouvons-nous guère à citer qu'un arrière-grand-oncle, Bertrand de Salignac, qui fut ambassadeur en Angleterre et en Espagne. On peut toutefois nommer encore un de ses oncles propres, le marquis Antoine de Fénelon, duelliste fameux, converti brusquement par M. Olier, fondateur dès lors d'une sorte de « ligue » contre le duel, et dont l'exemple, ou tout au moins les conseils, purent bien n'être pas sans influence sur la vocation de François.

Fils d'un second lit dans une famille qui avait plus d'honneur que d'argent, celui-ci était d'ailleurs destiné à l'Église. — Nous avons peu de renseignements sur sa jeunesse. On sait, ou l'on croit savoir, qu'il commença ses études au château paternel, qu'il les continua à Cahors, et qu'il vint les achever à Paris, au collège du Plessis. Mais on ignore la date précise de son entrée au Séminaire de Saint-Sulpice; on ne sait pas non plus avec

exactitude l'année de son ordination. Et on ne connaîtrait enfin presque rien de ses débuts dans le monde, si ce n'étaient quatre ou cinq lettres, dont encore les dates sont incertaines, et le destinataire même de la plus curieuse douteux ou inconnu. Je veux parler de la lettre souvent citée, où il fait part de son dessein de se consacrer aux missions du Levant, lettre débordante d'enthousiasme, de verve lyrique, — à moins, comme certains l'ont cru, qu'on n'y doive voir qu'un pur jeu d'esprit, et comme qui dirait un agréable exercice de rhétorique épistolaire. Cette interprétation paraîtra sans doute la plus vraisemblable, si l'on rapproche cette lettre d'une autre, datée du 22 mai 1681, et adressée à la marquise de Laval, sa cousine. Plus naturellement, avec moins d'efforts, mais d'un style aussi galant que celui de Fléchier dans ses *Mémoires sur les Grands Jours d'Auvergne*, Fénelon y fait le récit de sa pompeuse entrée à Carenac en Quercy, où il était venu prendre possession d'un prieuré que lui avait résigné l'un de ses oncles, l'évêque de Sarlat.

Me voilà à la porte déjà arrivé, et les consuls commencent leur harangue par la bouche de l'orateur royal!... Il me compara au soleil, bientôt après je fus la lune : tous les autres astres les plus radieux eurent ensuite l'honneur de me ressembler; de là nous vînmes aux éléments et aux météores, et nous finîmes heureusement par le commencement du monde. Alors le soleil était déjà couché, et pour achever la comparaison de lui à moi, j'allai dans ma chambre pour me préparer à en faire de même.

Ni Bossuet ni Pascal n'ont, à ma connaissance, rien écrit de ce ton; et c'est l'occasion de noter un premier trait du caractère de Fénelon. Il y a du bel esprit en lui, et y en aura toujours. Un peu de préciosité ne l'effrayera

jamais, ni un peu même de singularité. Les opinions rares ou paradoxales, en théologie comme en littérature, l'attireront et le retiendront. Il regrettera sincèrement que les poëtes soient astreints en français à l'obligation de la rime; il plaindra l'orateur sacré d'être obligé de compasser son discours sur un texte, et de se soumettre à l'usage de le diviser en trois points. Il introduira jusque dans la piété, sous les espèces de son demi-quiétisme, des raffinements qui semblent d'un dilettante. Et en tout cela, ce sera toujours en lui l'effet de la même cause : la défiance, le dédain, l'horreur des idées communes.

Il n'était pas toutefois tellement chimérique, il ne vivait pas tellement dans les nuages, qu'il ne songeât à sa fortune; et il savait bien qu'un grand nom n'est qu'un embarras ou une gêne pour celui qui le porte, quand l'éclat de la situation publique ne répond pas à l'illustration de sa race. On avait fait de lui, en 1678, un directeur ou supérieur des Nouvelles Catholiques. L'objet de cette institution, fondée en 1634 par Jean François de Gondi, était de « procurer aux jeunes protestantes des retraites salutaires contre les persécutions de leurs parents », et Turenne converti l'avait honorée, dit-on, de sa protection. Fénelon, convaincu avec toute la France, ou, pour mieux dire, avec l'Europe entière de son temps, que la réalisation de l'unité religieuse, étant de l'intérêt de l'État, était conséquemment du droit du prince et du devoir de l'Église, avait sans scrupule accepté ces fonctions. En 1686, il accepta de même celles de missionnaire en Poitou, où il devait achever par la voie de la douceur et de la persuasion l'œuvre de conversion que les dragons avaient commencée. — Mais on conçoit aisément qu'il

rêvât d'autre chose, car c'était là bien peu en comparaison de son nom, de ses capacités, de son ambition. Est-ce peut-être alors qu'il noua les intrigues dont parle Saint-Simon; et qu'on le vit, changeant de brigue au gré de ses intérêts supposés, courtiser d'abord les Jésuites, avec lesquels « il n'aurait pas pris »; passer des Jésuites aux Jansénistes, qui l'auraient, eux, trouvé « trop fin »; et revenir aux Sulpiciens? Il ne faut jamais croire légèrement Saint-Simon. Fénelon a pu connaître certains jansénistes, mais il est assez douteux qu'il ait jamais songé à attacher sa fortune à leur « parti ». Quant aux Jésuites, c'est seulement à partir de 1697 qu'ils se constituèrent ses défenseurs.

D'ailleurs il s'était assuré à la cour d'assez puissants patrons. Il connaissait le duc de Beauvilliers, et, par le duc, il était entré, sinon dans l'intimité, du moins dans ce que l'on pourrait appeler la clientèle de Colbert. Il connaissait également Bossuet, dont il s'était fait, à en croire La Bruyère, l'un des flatteurs presque outrés, et, par Bossuet, il avait pénétré dans le cercle assez étendu, dont le précepteur du Dauphin était le centre à la cour. Il connaissait aussi Mme de Maintenon, dont la faveur, la fortune, l'autorité ne cessaient de grandir. Il était donc sur le chemin, pour ne pas dire à la source des grâces.

Après cela, ce qui, à mon avis, n'en demeure pas moins du récit de Saint-Simon, c'est l'idée du personnage; et on peut discuter sur les détails du portrait, mais j'en crois l'ensemble ressemblant. Rarement homme fut plus souple, plus ondoyant, plus fuyant que Fénelon, et jamais esprit plus complexe, plus énigmatique à soi-même peut-être, et, si je puis dire, plus naturellement insincère.

Non qu'il n'y ait en Fénelon, comme on le verra tout à l'heure, un principe de rigidité, quelque chose même, tout au fond, d'imployable et de cassant. Ni les terribles colères du petit duc de Bourgogne, ni plus tard l'éloquente véhémence de Bossuet n'auront raison de ce qui se cache d'inflexibilité sous son apparente douceur. Mais il a, dès qu'il le veut, grâce à son incomparable rapidité d'intelligence, une merveilleuse facilité d'entrer, ou de paraître entrer, dans les opinions des autres, en réservant toujours la sienne. On reconnaît la même et rare souplesse dans la variété de son œuvre. La diversité de ses aptitudes le fait capable de s'abaisser jusqu'aux petits enfants, dans ses *Fables* ou dans ses *Dialogues des morts*; et de s'élever, dans la seconde partie du *Traité de l'existence de Dieu*, par exemple, ou dans la *Réfutation du système du P. Malebranche*, aux plus hautes spéculations de la métaphysique et de la théologie. Mais faut-il enfin se faire tout à tous, s'accommoder tour à tour aux « personnes les plus puissantes », ou au « laquais et à l'ouvrier », s'insinuer pour ainsi dire en eux, et comme y substituer sa conscience à la leur, Fénelon en est capable encore; et là sans doute est l'explication de ce qu'il a inspiré de dévouements passionnés. C'est eux-mêmes en effet que ses amis ont aimé en lui, parce que c'est lui qu'il a mis en eux. S'étonnera-t-on après cela qu'il ait paru manquer de loyauté? Qu'il en ait manqué même, presque sans le vouloir ou sans le savoir? Comme il y a des hommes en effet dont le naturel est de n'en pas avoir; qui sont, pour ainsi dire, naturellement composés, artificiels et guindés; dont la simplicité, si par hasard ils y prétendaient, ferait l'effet d'une recherche; il y en a qui

naissent ennemis de la franchise, ou plutôt de l'affirmation; qui ne croient jamais pouvoir mettre assez de nuances, de distinctions, de restrictions, de corrections, assez de « repentirs » dans l'expression de leur pensée; et ainsi qui sont sincèrement insincères. Tel fut bien Fénelon. Mais de telles gens ne sauraient se reconnaître dans les traductions qu'on donne de leurs idées; on les trahit toujours; et parce qu'ils sont seuls à s'apercevoir de la trahison, ils paraissent manquer de franchise.

Louis XIV le sentait-il, et faut-il voir là l'une au moins des raisons du peu de goût qu'il montra toujours pour Fénelon? Il ne lui demanda point de prêcher à la cour. Et cependant, si Fénelon, nous le savons, n'eût assurément pu rivaliser dans la chaire chrétienne ni d'éloquence et de force avec Bossuet, ni de solidité avec Bourdaloue, deux au moins de ses sermons, — le sermon *Pour la fête de l'Epiphanie* et le sermon *Pour le sacre de l'Electeur de Cologne*, — sont là qui nous attestent qu'il y eût porté d'autres qualités, d'abondance et d'onction, par exemple, de séduction et d'élégance. Le sermon *pour la fête de l'Épiphanie* est de 1685. Par Seignelay, d'ailleurs, et par Bossuet, Louis XIV savait sans doute aussi le succès des missions de Saintonge et de Poitou, en 1686-1687. Pourquoi donc n'a-t-il jamais fait monter Fénelon dans la chaire de Versailles? L'influence de M. de Harlay, l'archevêque de Paris, qui n'aimait pas, lui non plus, l'abbé de Fénelon, était-elle assez grande pour balancer dans l'esprit du roi l'influence de Bossuet? Toujours est-il qu'en 1686, Fénelon ayant été proposé pour l'évêché de Poitiers, le roi ne l'y nomma point; et qu'en 1687, l'évêque de La Rochelle l'ayant

demandé pour coadjuteur, on ne le lui donna pas davantage. Le *Traité de l'Éducation des Filles* parut, sans avancer la fortune de Fénelon, puis le *Traité du Ministère des Pasteurs*; et Fénelon demeurait toujours supérieur des Nouvelles Catholiques Il approchait de la quarantaine. Évidemment le maître gardait ses préventions. Ce fut le duc de Beauvilliers qui réussit enfin à les dissiper, aidé de Mme de Maintenon, — dont la nature d'esprit n'était pas sans quelques affinités avec celles de Fénelon —; nommé gouverneur du duc de Bourgogne le 16 août 1689, il faisait dès le lendemain même agréer au roi le choix de Fénelon comme précepteur des enfants de France.

Assez d'historiens, — depuis l'abbé Proyart jusqu'à Michelet — ont loué l'habileté supérieure dont Fénelon fit preuve dans cette éducation, et tout le monde sait comment, d'un prince « né terrible, dur, colère, impétueux avec fureur, incapable de souffrir la moindre résistance », il en fit un « affable, doux, humain, modéré, patient, humble et austère, tout appliqué à ses obligations et les comprenant immenses ». Ce n'est pas d'ailleurs le lieu d'examiner s'il ne dépassa pas peut-être la mesure, et, à force de le ployer, s'il ne brisa pas chez son royal élève le ressort de la volonté. Les contemporains ne virent que le prodige du changement opéré sous leurs yeux par l'adresse d'un homme; et nous, le duc de Bourgogne n'ayant pas subi cette épreuve du pouvoir qui seule juge les princes, nous pouvons accepter l'opinion des contemporains. Ce qu'il nous faut seulement constater, c'est que Fénelon ne se borna point, comme autrefois Bossuet, à instruire le prince de ses devoirs en général. Mais il lui en fit des leçons plus particulières,

plus précises, plus pratiques, des leçons applicables aux réalités prochaines, des leçons de politique autant que de morale. Il se considéra comme investi de la mission, non seulement d'élever le prince, mais, par lui et avec lui, de réformer l'Etat. Son ambition, jusque-là confuse et comme indéterminée, je veux dire incertaine de son véritable objet, se reconnut enfin. Les courtisans semblèrent admettre que le succès de l'éducation du duc de Bourgogne pronostiquait celui des plans de gouvernement de l'heureux précepteur. Et soutenu qu'il était de la faveur de Mme de Maintenon, — elle voulut même un moment faire de lui son directeur — nul ne peut dire ce que l'avenir réservait à Fénelon, quand l'affaire du quiétisme survint pour briser sa fortune.

A peine est-il ici besoin de rappeler comment Mme Guyon s'était emparée de son esprit. Cette illustre visionnaire avait alors quarante ans; et, défigurée jadis par la petite vérole, elle n'avait d'attraits pour elle, quoi que l'on en ait dit, que celui de son éloquence et de sa spiritualité. Ce fut Mme de Charost qui la fit connaître à Fénelon. Lui, à son tour, la produisit à Saint-Cyr, où bientôt il ne fut plus question que de Mme Guyon, de « méditation active », d' « oraison passive », de « contemplation ». L'évêque de Chartres, Godet des Marais, directeur de Saint-Cyr et de Mme de Maintenon, et de plus fort honnête homme, de sens droit et d'esprit sain, ne tarda pas à s'inquiéter des progrès du nouveau mysticisme. Sans interdire encore la lecture des livres de Mme Guyon ni condamner formellement sa personne, il lui avait fermé l'accès habituel de Saint-Cyr. Il avait alors examiné de plus près les ouvrages de la « prophé-

tesse », et, les ayant trouvés remplis « d'erreurs dangereuses et de nouveautés suspectes », il avait exigé que Mme de Maintenon cessât désormais toute relation avec Mme Guyon.

A ce moment se place l'intervention de Bossuet : Mme Guyon demande des commissaires pour juger de l'orthodoxie de ses écrits; elle désire que Bossuet soit l'un d'entre eux; et elle lui confie tous ses ouvrages, imprimés et manuscrits, pour qu'il les examine à loisir. — Il serait intéressant, mais un peu long d'entrer dans le détail de la querelle, dont aussi bien l'on trouve tout ce qu'il est essentiel d'en savoir dans toutes les histoires de Fénelon, et dans celles de Bossuet. Contentons-nous de rappeler que d'abord Fénelon paraît victime des erreurs ou des imprudences de son amie, si bien que l'archevêché de Cambrai ayant vaqué sur ces entrefaites, il y est nommé, le 4 février 1695; il adhère aux *Articles d'Issy*. Mais la scène va changer peu à peu : sans retirer son adhésion, il commence de biaiser, de distinguer, de disputer; les concessions qu'il a faites, il les reprend; l'humilité montrée, il s'en dépouille; son caractère achève de se dessiner, et sous cet abbé timide, insinuant et souriant, souple et aimable, apparaît maintenant un nouveau personnage, de grand seigneur, d'aristocrate.

Il se révolte donc, et au mois de janvier 1697, pressé par Bossuet d'approuver son *Instruction sur les États d'Oraison*, non seulement il s'y refuse, mais encore il y oppose son *Explication des Maximes des Saints*. On lui demandait de condamner ce qu'il n'avait cessé ni ne voulait cesser de croire; et, bien plus, on le sommait de déclarer qu'il avait été, cinq ou six ans durant, la dupe

d'une illusion ou d'une fantasmagorie de piété! Le sacrifice était au-dessus de ses forces. Il voulait bien se taire, — ce qui lui coûtait d'autant moins qu'il n'avait pas encore parlé, — mais il voulait aussi que l'on se tût. Et il ne voulait pas surtout qu'après avoir séparé sa cause de celle de Mme Guyon, on prétendit l'obliger de porter les derniers coups lui-même à la femme qu'il avait inutilement défendue. D'un autre côté, si l'on avait obtenu de l'abbé de Fénelon des soumissions toutes naturelles en tant que commandées par la discipline de l'Église, il lui paraissait excessif, ou même contraire aux droits de la hiérarchie, qu'on les exigeât de l'archevêque de Cambrai.

Son sacre, tout récent qu'il fût, ne l'avait-il pas rendu l'égal de quelques-uns de ses adversaires, et le supérieur même des autres, de Bourdaloue, par exemple? Leur céder sans combat, c'était compromettre en soi la dignité du titre épiscopal, c'était reconnaître à leurs décisions en matière de doctrine une autorité qu'elles n'avaient point, c'était admettre qu'en matière de théologie, les raisons se comptent et ne se pèsent pas. A quoi si nous ajoutons que la querelle, sous son apparence purement religieuse, était politique en partie, ou du moins qu'elle l'était devenue promptement, et qu'en divisant toute la cour en deux camps, elle avait posé, pour ainsi dire, la question du gouvernement de la France future entre la coterie du Dauphin, fils de Louis XIV, et la cabale de son propre fils, l'élève de Fénelon, la violence de la lutte achèvera de s'expliquer. En s'abandonnant lui-même, Fénelon a pu craindre que tout un grand parti ne fût entraîné dans sa ruine, et que le désastre de ses doc-

trines ne fût aussitôt suivi de l'anéantissement de ses ambitions. On ne saurait sans doute le lui reprocher, — non plus qu'à Bossuet d'autre part d'avoir su percer l'ambition du politique dans les défenses du théologien, et, pensant différemment, d'avoir essayé d'abattre dans son adversaire le théologien et le politique à la fois.

Nous n'insisterons pas sur ce qui suivit. Pendant deux ans, de 1697 à 1699, Bossuet et Fénelon firent assaut de science et d'éloquence, et leurs *Écrits sur le Quiétisme* ne remplissent pas moins de dix ou douze volumes de leurs *Œuvres*. Après un long et scrupuleux examen du fonds de la controverse, la cour de Rome, par un bref daté du 12 mars 1699, condamna solennellement le livre des *Maximes des Saints*, et mit ainsi fin à la dispute. Déjà Louis XIV, au commencement de la même année, avait retiré à Fénelon sa pension et son titre de précepteur des enfants de France. Au reçu du bref, il envoya l'ordre à tous les archevêques de réunir leurs assemblées métropolitaines pour homologuer en quelque sorte publiquement la condamnation de Fénelon. Enfin des lettres patentes, « données en forme de déclaration » et enregistrées le 14 août 1699, prononcèrent la suppression « de tous écrits composés pour la défense du livre des *Maximes des Saints* ». C'était la disgrâce, une disgrâce complète, une disgrâce retentissante, qui témoignait sans doute autant de l'irritation, ou de la colère même, que de la piété du prince. Fénelon l'accepta fièrement, sans ostentation, mais aussi sans fausse humilité. Son caractère avait achevé de se tremper au cours de cette longue épreuve. Loin de plier, il se redressa. Et c'est

alors qu'il devint en quelque sorte complètement lui-même : à côté de ses qualités personnelles de douceur et d'adresse prennent place désormais les qualités héréditaires de sa race, la noblesse et la hauteur.

Notons donc soigneusement ce trait, qui complète l'homme, et qu'il est surprenant qu'on n'ait pas plus souvent signalé. Fénelon a tout d'un aristocrate, et d'abord le sentiment d'être une autre espèce d'homme que ses rivaux de gloire ou de réputation, séparé d'eux par ses origines, d'une autre et plus rare, ou plus fine essence que Fléchier, le fils de l'épicier de Pernes, que Massillon, le fils du notaire d'Hyères, que Bossuet, le fils du conseiller de Metz. Reportez-vous au *Télémaque* ou aux *Tables de Chaulnes*. Lisez encore le récit que l'abbé Ledieu, dans ses *Mémoires*, nous a laissé de sa visite à l'archevêché de Cambrai; tentures de velours cramoisi, galons et franges d'or, cheminée de marbre jaspé, vaisselle d'argent « bien pesante et à la mode », tout émerveille l'ancien secrétaire de Bossuet; et on sent la comparaison qu'il fait de l'intérieur négligé de l'évêque de Meaux avec ce cadre avec ces accessoires luxueux et coûteux, qui sont comme l'obligatoire accompagnement du nom restauré de Salignac et du titre de prince de l'Empire. Ajoutons que si Fénelon a les goûts naturels d'un grand seigneur, bien plus encore en a-t-il la hauteur d'esprit, l'avidité de domination, l'impertinence au besoin, l'obstination dans son sens propre. Il en a également les dédains, l'indifférence aux préjugés vulgaires, le mépris inné de l'opinion. Rien de plus curieux à cet égard, — s'il n'y a rien de plus libre, de plus éloigné, de plus agréablement mondain, — que la

manière dont il a traité dans son *Télémaque* les passions de l'amour. François de Sales avait eu de ces audaces, dans son *Introduction à la vie dévote*, mais François de Sales était aussi une façon de grand seigneur, — the gentleman saint, l'appellent les Anglais. — Dirai-je enfin qu'on retrouverait ce signe de race et cette marque d'aristocratie jusque dans une lettre, trop peu connue, sur *la Lecture de l'Écriture-Sainte en langue vulgaire?* « J'ai vu des gens tentés de croire qu'on les amusait par des contes d'enfant quand on leur faisait lire les endroits de l'Écriture où il est dit que le serpent parla à Ève pour la séduire; qu'une ânesse parla au prophète Balaam; que Nabuchodonosor paissait l'herbe... » et la lettre continue longtemps encore sur ce ton. Bossuet ne l'eût jamais écrite. Avec la meilleure intention du monde, il y a là une liberté réelle d'esprit, une conviction de la sottise des hommes, une confiance en soi-même, qui sont sans doute ce qu'il y a de plus aristocratique au monde. Si l'abbé de Fénelon, au temps de sa jeunesse, avait, non pas certes oublié, mais négligé pour ainsi dire, ce qu'il devait à son nom, l'archevêque de Cambrai s'en est, lui, souvenu, et si l'on veut le bien comprendre, c'est un trait de sa physionomie morale sur lequel je ne crois pas qu'on puisse trop appuyer.

A tous ces traits si nous ajoutons enfin l'ardent désir de jouer un rôle, et ce que l'on peut nommer son ambition, nous l'avons presque tout entier. Sur ce terrain il eut contre lui les préventions de Louis XIV, qui s'accrurent à mesure que la querelle du quiétisme se développa, que la publication du *Télémaque,* en 1699, rendit irrémédiables. — Au surplus, nous parlerons de cette ambi-

tion dans la dernière partie de notre étude, à propos du rôle et de l'influence de Fénelon.

Remettons maintenant ces traits en ordre : un ambitieux qui se croit né pour les grandes affaires, et qui ne néglige aucun moyen pour parvenir à ses fins, un grand seigneur qui porte partout le sentiment de sa naissance et l'orgueil de son nom, un bel-esprit, un homme du monde accompli, qui excelle à envelopper de manières exquises cet orgueil et cette ambition, insinuant, séduisant, de ceux qui n'ont qu'à se montrer pour éveiller les sympathies et entraîner les cœurs, une intelligence vaste, prompte et souple, capable d'entrer sans cesse dans celle des autres, enfin un chrétien sincère, convaincu, passionné, dont la sincérité, par une espèce de miracle, est parvenue à faire concorder tous ces traits entre eux, voilà, je crois, Fénelon. Nous le retrouverons tel dans ses œuvres.

II. — Œuvres de Fénelon.

Son œuvre est considérable, et, comme elle est assez difficile à manier, nous en donnerons d'abord ici le détail d'après les éditions Lebel et Ad. Leclère. La première forme 22 volumes contenant les *Œuvres* proprement dites, et ainsi divisés :

Première classe : *Ouvrages de théologie et de controverse.* 1re section (t. I, II, III) : *Ouvrages sur divers sujets de métaphysique et de théologie*, dont les principaux sont : le *Traité de l'Existence et des attributs de Dieu*, publié pour la première fois en 1712-1718, et la *Réfutation du système du P. Malebranche sur la nature et la grâce*, qui n'a paru qu'en 1820.

2e section (t. IV-IX) : *Écrits relatifs au Quiétisme*. Le t. IV est précédé d'une excellente analyse de la controverse du Quiétisme.

3e section (t. X-XVI) : *Ouvrages sur le Jansénisme.*

Deuxième classe : *Ouvrages de Morale et de spiritualité* (t. XVII et XVIII).

Le premier de ces volumes contient le *Traité de l'Éducation des filles*; sept Sermons, qui sont tout ce qui nous est parvenu de l'œuvre oratoire de Fénelon; et une vingtaine de *Plans de Sermons.*

Troisième classe : *Mandements* (t. XVIII).

Quatrième classe : *Ouvrages de littérature* (t. XIX-XXII). Les principaux de ces ouvrages sont, comme l'on sait : les *Dialogues des Morts*, le *Télémaque*, les *Dialogues sur l'Éloquence*, et la *Lettre sur les occupations de l'Académie* française. Les *Dialogues des Morts* et le *Télémaque* ont seuls paru du vivant de l'auteur.

Cinquième classe : *Écrits Politiques* (t. XXII).

L'édition Leclère contient douze volumes uniquement consacrés à la *Correspondance*, distribuée de la manière suivante :

1° *Correspondance avec le duc de Bourgogne, les ducs de Beauvilliers et de Chevreuse et leurs familles* (t. I).

2° *Correspondance de famille* et *Lettres diverses* (t. II-IV).

3° *Lettres spirituelles ou de direction* (t. V et VI).

4° *Correspondance relative au Quiétisme* (t. VI-XI).

Le tome XII contient les *Tables* de la *Correspondance* et des *Œuvres*, précédés d'une forte bonne *Revue de quelques ouvrages de Fénelon.*

Le classement, on le voit, n'a rien de chronologique ou

seulement de logique, et c'est ce qui rend la lecture de ces trente-trois volumes assez laborieuse.

Sans demander, avec de certains érudits, qu'on s'astreigne à toute la rigueur de la chronologie, ce qui ne pourrait aboutir qu'au plus effroyable désordre, il y a donc lieu d'indiquer aux curieux une manière de s'y prendre, et, par exemple, de les avertir qu'en ce qui regarde Fénelon, c'est par la lecture de sa *Correspondance* que l'on apprend d'abord à le connaître. Très différentes, en effet, — nous l'avons dit et nous le répétons, — des lettres de Bossuet, qui sont surtout des lettres d'affaires, fort utiles, sans doute, mais non pas indispensables à la connaissance de son caractère, les lettres de Fénelon, sans en excepter ses lettres de direction ou de spiritualité, sont vraiment l'homme même, et l'homme tout entier. Qui ne les a pas lues peut avoir lu toute son œuvre, il ne connaît pas Fénelon, et, réciproquement, quiconque les a lues pourrait presque se passer d'en lire davantage; il connaît Fénelon autant qu'on le puisse connaître.

Disons maintenant quelques mots de celles des œuvres de Fénelon qui sont demeurées classiques pour nous. Ce sont, entre toutes, le Traité de *l'Éducation des filles*, *Télémaque* et la *Lettre sur les occupations de l'Académie française*.

1° La grande nouveauté du *Traité de l'Éducation des filles*, qui parut pour la première fois en 1688, était alors dans son titre ou dans son dessein même. A la vérité, Fénelon n'avait point destiné ce petit ouvrage au public. Il ne l'avait écrit qu'à la prière de Mme de Beauvilliers et pour elle. Mais enfin il le laissa paraître, et c'était dans

le temps où l'opinion commune était celle que Molière avait exprimée dans ses *Femmes savantes*. Bossuet lui-même opinait à exclure les femmes des sciences, parce que, disait-il, « quand elles pourraient les acquérir, elles auraient trop de peine à les porter », et il leur recommandait de s'enfermer dans le cercle de leurs devoirs domestiques. Fénelon est plus hardi. Il pose en principe (chap. I) que l'éducation des filles est un objet d'intérêt général ou public, de la même importance au moins que l'instruction des garçons; et, à cette importance, il oppose (chap. II), le dédain fâcheux et inintelligent dont témoignent les éducations ordinaires. Aussi, comme les garçons, faut-il commencer à instruire les filles dès leur plus tendre enfance (chap. III), par des leçons de choses, à l'occasion d'un moulin qu'on voit dans la campagne ou d'un objet qu'on achète au marché. Ne leur donnons que de bons modèles (chap. IV). Point de précipitation ni de hâte ; point trop d'exigences ni de sévérité. Mêlons, si nous le pouvons, l'instruction et le jeu, ou mieux encore, tâchons de rendre l'instruction agréable. Développons, mais avec prudence, l'émulation et la sensibilité (chap. V). Le temps est alors venu d'étudier en forme : nous commençons par l'histoire sainte (chap IV) et nous continuons par la religion, dont nous assurons les bases naturelles ou rationnelles (chap. VII) avant de parler de mystères ni de miracles. Nous pouvons de là passer à Jésus-Christ, « le centre de toute la religion », et de Jésus-Christ à l'Église (chap. VIII). Ces conseils conviennent à l'éducation des garçons comme à celle des filles, mais, avec les années, les défauts de chaque sexe apparaissent, et il y faut pourvoir (chap. IX).

Les femmes sont bavardes, elles sont artificieuses, elles sont timides, et ce sont autant de dispositions qu'il faut s'efforcer de vaincre ou de régler en elles. Elles sont aussi coquettes, et volontiers elles jouent au bel-esprit (chap. x). Si nous pouvons les en désabuser, comme aussi d'une fausse délicatesse qui contribue à les écarter de la connaissance des « choses qui sont les fondements de la vie humaine », alors, formons-les au gouvernement de la famille et de la maison. Apprenons-leur le prix de l'ordre et de l'économie, celui de la propreté (chap. xi), l'art de se faire servir et de tenir un ménage. Avec cela la lecture, l'écriture, les quatre règles ; un peu de droit, voire de droit féodal, si leur condition l'exige ; un peu d'histoire, — histoire grecque, histoire romaine, histoire de France ; — un peu de géographie ; un peu de latin, si on le veut, la connaissance des « ouvrages d'éloquence et de poésie », un peu de peinture et un peu de musique, tel est le « programme » de Fénelon (chap. xii). Il termine en ajoutant (chap. xiii) quelques considérations sur le choix d'une gouvernante, et par la reproduction, si je puis ainsi dire, du portrait que l'auteur du livre des *Proverbes* a tracé de la femme forte. Pas de prétention didactique, on le voit, dans ce petit ouvrage, ni de plan régulier, ni rien peut-être au fond, qui ne soit devenu banal pour nous. Aussi le prix en est-il surtout dans le détail. Des observations piquantes, une élégante familiarité de style, une sagesse souvent hardie en rendent la lecture agréable, facile, presque amusante parfois. Le *Traité de l'Éducation des filles* est à bon droit devenu classique, et pour l'avoir écrit il y a déjà plus de deux cents ans, c'est à bon droit également que l'on a placé

sous l'invocation de Fénelon l'un des premiers lycées de jeunes filles qu'on ait organisés en France. Je n'oserais répondre qu'il en eût approuvé les programmes.

2° Pour le *Télémaque,* une fortune tout à fait singulière a voulu qu'en même temps que l'un des livres les plus vantés, les plus lus, les plus connus de notre littérature, il en demeurât, sous plusieurs rapports, l'un des plus difficiles à juger, des plus énigmatiques, et des plus ambigus. C'est ainsi que d'abord, on n'a jamais tout à fait éclairci le mystère de sa publication. Composé, selon toute apparence, en 1693 ou 1694, « par morceaux détachés et à diverses reprises », on sait que le *Télémaque* parut pour la première fois chez la veuve Barbin, en 1699, « avec privilège » ; mais ce que l'on ignore, c'est la part que Fénelon eut ou n'eut pas dans la publication. A la vérité, dans un *Mémoire* sur ce sujet, que nous ne connaissons que par quelques extraits, il dit bien « que l'ouvrage lui a échappé par l'infidélité d'un copiste », et, de ce genre d'accident ou d'aventure, puisqu'on en citerait vingt autres exemples alors, il ne semble pas qu'il y ait lieu de douter. On ne saurait seulement s'empêcher de faire observer que Fénelon a joué de malheur en affaires de librairie. Déjà, en 1697, le zèle indiscret du duc de Chevreuse avait hâté la publication des *Maximes des Saints.* N'ai-je pas lu aussi que quelques années avant, c'était d'après une copie dérobée dans les papiers du directeur des Nouvelles Catholiques, qu'on avait imprimé le sermon de Bossuet pour la profession de Mlle de La Vallière? Mais voici qui est plus étrange. Dans le *Mémoire* que nous venons de citer, Fénelon constate lui-même que le texte imprimé du *Télémaque* n'est pas

conforme à son original, et il ajoute « qu'il a mieux aimé le laisser paraître informe et défiguré *que de le donner tel qu'il l'a fait* ». C'est ce qu'on aura déjà peine à comprendre si le *Télémaque* avait passé comme inaperçu. Mais il en avait paru jusqu'à vingt éditions, dit-on, dans la même année 1699, et, raconte un contemporain, qui s'en indignait d'ailleurs, « on jetait des louis d'or à la tête des libraires » pour enlever le roman de M. de Cambrai. D'autre part, les évêques en général ne cachaient pas leur désapprobation de la manière un peu vive dont Fénelon avait dépeint les amours de Télémaque et de la nymphe Eucharis. Les « politiques », de leur côté, dans de certains chapitres, n'avaient pas de peine à trouver des allusions, des traits de satire, une intention générale de critique dont le roi même avait quelque droit de se sentir atteint. On s'explique mal que, dans ces conditions, l'auteur ait mieux aimé « laisser son livre paraître informe » que « de le donner tel qu'il l'avait fait », et on s'explique encore moins que, seize ans durant, il ait permis la circulation de ce livre ainsi défiguré. La première édition authentique du *Télémaque* n'a paru en effet qu'en 1717 par les soins du marquis de Fénelon. Elle ne diffère pas autant qu'on le pourrait croire des éditions furtives.

Il n'est pas plus facile de préciser les vraies intentions de Fénelon. Qu'a-t-il voulu faire? Ne s'est-il vraiment proposé que d'amuser le duc de Bourgogne, et de « l'instruire en l'amusant », comme il l'a dit lui-même? Il régnerait sans doute alors, dans tout son livre, un air de volupté dont je ne voudrais pas sans doute exagérer, mais dont il ne faut pas non plus que l'on nie les dangers.

Fénelon semble en vérité prendre trop de plaisir à développer toutes ces fictions païennes, et l'amour a trop de part à l'éducation de son duc de Bourgogne. Bien en prend à Télémaque d'être accompagné constamment de Minerve, car s'il ne l'était que de Mentor, on craindrait trop pour sa vertu. Et le conseil de « dégoûter les enfants des romans », qu'était-il devenu? Car Fénelon y avait appuyé dans son *Éducation des filles*. Mais Fénelon attachait peu d'importance à ces bagatelles. Quelle est encore dans son roman la portée des allusions ou des intentions satiriques? peut-on le traiter comme un livre à clef? son Philoclès et son Protésilas, son Adraste et son Idoménée, son Eucharis et sa Calypso, sont-ils ou non des portraits? est-ce à Sésostris ou à Louis XIV qu'il reproche, et son amour de la guerre, et l'étalage de son faste, et la tyrannie de son pouvoir? Quand les contemporains se disputaient son livre, y lisaient-ils entre les lignes beaucoup de choses peut-être que nous n'y voyons pas ? que l'auteur n'y avait pas mises? qu'il était le premier surpris qu'on y lût? L'expression désintéressée d'une utopie de justice et d'équité se tourne toujours aisément en satire; et comment célébrerait-on les arts de la paix, par exemple, sans avoir un peu l'air de maudire la guerre? ou le bonheur de la médiocrité sans paraître insulter la fortune? C'est ce qu'on pourrait dire, je crois, du *Télémaque* et de sa portée politique en son temps. Comme elle s'amusait à revivre les fictions païennes, certainement sans songer à mal, ou même en essayant d'en dégager une signification morale, ainsi l'imagination de Fénelon se complaisait à rêver d'une organisation sociale dont la vertu serait le principe et la

fin. Ce n'est pas sa faute, après cela, si on ne voit guère dans le monde que des ombres de vertu ; si les hommes, en général, sont moins bons qu'il ne se les représente : et si le panégyrique de l'équité offense enfin toujours ceux qui ne la pratiquent pas. Mais ce qu'il faut dire aussi, c'est que cette supposition même, et la facilité qu'on a d'en faire une contraire, prouvent la duplicité d'intention du livre ; — et que Fénelon n'a pas vu parfaitement clair dans son propre dessein.

Il n'y a pas, aussi bien, jusqu'à la valeur littéraire du livre qui ne forme une espèce de problème à son tour, et dont on ne puisse décider qu'à force de distinctions. « Il y a de l'agrément dans ce livre, écrivait Boileau, le 10 novembre 1699, à son scoliaste Brossette, et une imitation de l'*Odyssée* que j'approuve fort ». C'est cette « imitation » même que nous approuvons moins aujourd'hui. Nous pourrions encore nous en accommoder si le *Télémaque* était purement satirique, je veux dire, si la peinture des mœurs du XVIIe siècle y perçait constamment sous la transparence du déguisement grec, comme dans les *Lettres persanes*, ou comme dans un conte de Voltaire. Mais l'imitation est trop fidèle, et le pastiche trop consciencieux. Voltaire en dit trop, quand il dit que « *Télémaque* a l'air d'un poëme grec traduit en prose française », et il prouve par là que, depuis l'*Odyssée* jusqu'aux *Argonautiques*, il a lui-même lu peu de poëmes grecs. Mais, dans cette prose française, il a raison s'il veut dire que les noms, que les personnages, que les lieux, que les faits n'ont rien de national ni d'assez contemporain. Idoménée gêne le lecteur, et nous nous sentons dépaysés dans Salente. En d'autres termes, le genre

est faux; et l'art de Fénelon, tout habile qu'il soit, n'a qu'à moitié triomphé de cette erreur première. Et cependant, et malgré cela, — pour ne pas dire peut-être à cause de cela —, si l'on réussit soi-même à triompher de la première impression, le charme opère, on s'y abandonne, on s'y laisse aller tout entier. Mentor prêche beaucoup, sans doute, et sa morale est parfois ennuyeuse : *quandoque bonus dormitat Homerus*. C'est qu'en ces moments-là, Fénelon songe à son petit prince. Mais bientôt reparaissent l'humaniste et l'artiste, après le moraliste; la grâce et l'ingéniosité des fictions de la mythologie renaissent sous sa plume; il en subit lui-même la séduction à sa manière. Des ressouvenirs de Virgile et d'Homère chantent à son oreille : la descente d'Ulysse aux enfers, les imprécations de Didon. Il traduit un vers, il en transpose un autre, et, à la vérité, rien de tout cela n'est très latin ni très grec, n'est tout à fait ancien ni tout à fait moderne, n'est vraiment de la poésie ni vraiment de la prose, mais tout cela n'en est pas moins d'une élégance et d'une distinction rares, unique peut-être en son espèce, et un peu au-dessous, mais pas trop éloigné de la tragédie de Racine. C'est qu'évidemment, pour n'avoir pas compris ni senti l'antiquité comme nous, Fénelon ne l'a pas moins sentie. S'il ne croit pas aux récits de la Fable, il croit au plaisir qu'ils lui font, et quelque chose de ce plaisir, en passant dans le roman, l'a comme animé de l'étincelle de vie. C'est ce qui l'assure de durer autant que la langue française. Quand on en aura fait toutes les critiques qu'on en peut faire, — et on en peut faire beaucoup, qui s'étendraient, si on le voulait, jusqu'au détail du style, — il restera toujours

aussi que dans le *Télémaque*, poème ou roman, satire ou traité de politique, on retrouve beaucoup de Fénelon lui-même, et longtemps encore c'est ce qui suffira.

3° La *Lettre à M. Dacier, sur les occupations de l'Académie française*, est presque le dernier des écrits de Fénelon. Il l'écrivait, en effet, en 1714. Il y propose à l'Académie des moyens d'occuper des séances qu'elle ne savait comment remplir, depuis qu'en 1694 elle avait donné la première édition de son *Dictionnaire*. Elle en préparait une seconde, qui devait paraître en 1718, mais elle avait du temps de reste encore. Pourquoi ne l'emploierait-elle pas à rédiger une *grammaire française?* Et en effet, on peut dire qu'alors il n'y en avait pas. Elle pourrait aussi chercher à *enrichir la langue*, mais ici, en formant le vœu, Fénelon a oublié d'indiquer les moyens de le réaliser. L'Académie pourrait ensuite essayer de composer une *Rhétorique* où l'on rassemblerait « tous les plus beaux préceptes d'Aristote, de Cicéron, de Quintilien, de Lucien, de Longin », et, à ce propos, Fénelon esquisse rapidement sa théorie de l'éloquence. De la *Rhétorique*, il passe à la *Poétique*, et c'est là qu'imbu des idées de quelques fâcheux novateurs de son temps, il fait le procès de la rime ou plus généralement des lois de la versification française. Au projet d'une *Poétique* succède celui d'un *Traité sur la Tragédie*, puis celui d'un *Traité sur la Comédie*. Le jugement qu'à cette occasion il porte sur Molière est demeuré célèbre : « En pensant bien, il parle souvent mal... D'ailleurs, il a outré souvent les caractères... Enfin, il a donné un tour gracieux au vice, avec une austérité odieuse et ridicule à la vertu ». C'est la question à la fois du

Misanthrope et de *Tartufe*. Mais le *Projet d'un traité sur l'Histoire* est peut-être la partie la plus neuve de l'opuscule de Fénelon. Il y exprime cette idée, si j'ose me servir de ce mot, que toute histoire est une évolution, et que l'objet de l'historien doit être d'en ressaisir et d'en retracer les phases. Mais les auteurs de ces Traités voudront-ils bien se soumettre à la censure de l'Académie? Fénelon répond à cette *objection*, et il termine enfin par une digression *sur les Anciens et les Modernes*. La position qu'il prend dans la querelle est moyenne ou intermédiaire; mais, s'il inclinait finalement d'un côté, ce serait plutôt du côté des Anciens. On joindra d'ailleurs, pour avoir toute sa pensée sur ce point, à la *Lettre sur les occupations de l'Académie* sa courte *Correspondance avec La Mothe*.

Quelle que soit la physionomie particulière de chacun de ces ouvrages, ils n'en ont pas moins, dans le style ou dans le ton, certains caractères communs. Et d'abord, nous retrouvons, dans le style de tous, avec un peu de bel esprit, une souplesse, une caresse pourrait-on dire, qui est la marque même et comme la signature de Fénelon. Cette grâce, on ne la trouverait ni chez Bossuet, quoi qu'il sache, à l'occasion, faire en quelque sorte produire à son ample phrase des fleurs d'une fraîche poésie; ni chez le grave et sévère Bourdaloue, ni dans l'abondance brillante d'un Massillon. Pour la définir, les épithètes qui se présentent à l'esprit sont celles de sinueux, de fluide, d'enveloppant, d'ecclésiastique peut-être; et l'on estime volontiers qu'elle a sa source dans un constant désir de plaire. Elle anime les descriptions du *Télémaque*, et sa chaleur douce fait, pour ainsi dire éclore les mots faciles

et enchanteurs qui dessinent et embellissent la grotte de Calypso. Elle fait jaillir, ou plutôt elle répand les effusions aisées du *Sermon pour la fête de l'Épiphanie*. Et elle va donner une vie et un charme sensible aux abstractions métaphysiques du *Traité de l'Existence de Dieu*.

Cette grâce et cette coquetterie se manifestent ou s'incarnent en plusieurs procédés : la répétition, d'abord, je veux dire la vue répétée d'une même idée sous des aspects insensiblement différents, qui amène peu à peu le lecteur au sentiment de l'auteur; l'insinuation, Fénelon ayant sans cesse l'air de dire : « Faites pour moi ce que vous n'iriez pas jusqu'à faire pour mes idées »; la préciosité naturelle enfin, le bel-esprit, sous forme de grande subtilité, comme par exemple lorsque, dans la *Lettre à l'Académie*, il accuse la versification des excès de subtilité dans la pensée commis par certains poètes français.

Un second caractère commun, c'est l'air de facilité et d'aisance souveraine de ce style. Assurément Voltaire se trompait, lorsqu'il affirmait que sur le manuscrit original du *Télémaque*, « il n'y avait pas dix ratures ». Mais son affirmation rend bien compte de l'impression causée par la lecture de *Télémaque*, et des ouvrages de Fénelon en général. Attribuons une part, dans cette facilité, à l'effet du grec : Fénelon a dans sa phrase la même aisance que Racine et Chénier dans leurs vers ou leurs strophes. Mais aussi le grand seigneur se retrouve à ce signe : dans les écrits de Mme de Sévigné, de Saint-Simon, et dans ceux de François de Salignac de La Mothe-Fénelon, on ne sent point des gens qui fassent métier d'écrire; et nous retrouverons quelque chose de cela dans les

ouvrages de Montesquieu; ces gens-là ne font pas leur tout d'écrire; prélats, militaires, femmes du monde, magistrats, ils ne croient pas au pouvoir exclusif de l'esprit, ni à l'importance suprême des mots, de la grammaire, des règles de la rhétorique ou de la composition.

Un dernier caractère enfin, et qui tient de fort près aux deux autres, c'est le caractère personnel de ce style, je veux dire l'étroite parenté qu'il a avec la personnalité de l'auteur. Il reflète l'humeur, le tempérament de Fénelon, beaucoup plus que le style de Bossuet n'avait rappelé la physionomie de Bossuet, ou ceux de Molière, de Boileau, de Racine, les physionomies de Molière, de Boileau, de Racine. Il nous intéresse à Fénelon lui-même; à mesure qu'il se développe, Fénelon, pour ainsi dire, entre en scène, qui par l'abondance même de ses raisons, nous détourne de tout le reste; et il semble que ce soit pour ce personnage séduisant qu'ait été inventé le mot : « Ce n'est pas la vérité qui persuade, mais ceux qui la disent. » En ce sens, je ne sais pas s'il n'est pas unique dans l'histoire de notre littérature.

III. — Son rôle et son influence.

Les circonstances, comme nous l'avons vu, l'empêchèrent de jouer en politique le grand rôle qu'il avait rêvé; mais du fond de son exil son action n'a pourtant pas laissé de se faire sentir, et il est demeuré l'âme de la cabale du duc de Bourgogne. La preuve en est dans les dates mêmes de ses *Mémoires relatifs à la guerre de la succession d'Espagne*, et encore plus dans leur contenu.

Le premier est daté du 28 août 1701 : *Sur les moyens de prévenir la guerre*; les derniers sont de 1712 et de 1713, postérieurs par conséquent à la mort même du prince. Il y traite un peu de tout, avec des vues d'homme d'Etat, guerres et finances, politique et administration : il y parle aussi beaucoup des hommes, sur quelques-uns desquels il porte de curieux jugements, Vendôme et Villars entre autres. Mais ses lettres particulières sont encore plus caractéristiques. Elles nous assurent en effet que, si les *Mémoires* n'ont point passé sous les yeux du roi même, le duc de Beauvilliers s'en est du moins comme approprié la substance. Nous y voyons également le témoignage du pouvoir qu'il a conservé sur son ancien élève, auquel il trace tout un programme, dès les jours qui suivent la mort du Grand Dauphin : « Le temps est venu, lui écrit-il le 14 avril 1711, de se faire aimer, craindre, estimer. Il faut de plus en plus tâcher de plaire au roi, de s'insinuer..., il faut devenir le conseil de S. M., l'appui de la nation, le défenseur de l'Eglise, l'ennemi de toute nouveauté ». Puis, sans tarder, et de concert avec le duc de Chevreuse, il s'occupe de rédiger les *Plans de gouvernement* qu'on désigne sous le nom de *Tables de Chaulnes*. Citons-en quelques articles :

Lois somptuaires comme les Romains.... Retranchement de tout ouvrage par le roi; laisser fleurir les arts par les riches particuliers et par les étrangers...

Composition des États Généraux : de l'évêque de chaque diocèse; d'un seigneur d'ancienne et haute noblesse, élu par les nobles; d'un homme considérable du tiers-état, élu par le tiers-état...

Education des nobles. Cent enfans de haute noblesse pages du roi... Mésalliances défendues aux deux sexes... Anoblissement défendu, excepté les cas de services signalés rendus à l'État.

Ordre du Saint-Esprit..., ordre de Saint-Michel..., ni l'un ni l'autre pour les militaires sans naissance proportionnée....

Grand choix des premiers présidents et des procureurs généraux. Préférence des nobles aux roturiers, à mérite égal, pour les places de présidents et de conseillers....

Le grand seigneur, on le voit, reparaissait dans ces plans, où, sans doute, quelques idées plus libérales se mêlaient à cette intention de commencer la réforme de l'État par la réintégration de l'aristocratie dans quelques-uns des privilèges qu'elle n'avait d'ailleurs perdus que pour avoir manqué aux devoirs dont ils étaient le paiement par avance. Et ni le duc de Bourgogne, ni Fénelon, n'eurent le temps de les mettre à exécution. Mais on les avait certainement divulgués; ils étaient connus de tout ce qu'il y avait de « haute noblesse » en France; et on essayera, au cours du XVIII[e] siècle, d'en réaliser quelque chose.

Dans les matières religieuses, ou politico-religieuses, son rôle n'a pas été moins important. Personne plus ou autant que lui, dans les dernières années du règne de Louis XIV, n'a travaillé pour anéantir le « parti » des Jansénistes, Mémoires, Instructions Pastorales sous la forme ordinaire ou sous la forme assez inattendue de dialogues, dénonciations secrètes, il n'a rien négligé; et de la lecture de ces divers ouvrages il faut bien tirer la conviction que Fénelon a été pour quelque chose dans la destruction de Port-Royal, et dans la préparation de la bulle *Unigenitus*. Et je crois qu'on a le droit de le lui reprocher. Non pas du tout qu'il y ait lieu de suspecter sa sincérité, encore moins de disputer de son droit : archevêque, son devoir même était de veiller au maintien de ce qu'il jugeait être l'orthodoxie. Mais son rôle a-t-il

été opportun ? Comme la Révocation de l'Édit de Nantes, la destruction de Port-Royal a été nuisible à la France, en opprimant ceux qui représentaient l'un des éléments sérieux de notre race. Et c'est aux « libertins » qu'en définitive il a fourni, — bien malgré lui — des armes contre le christianisme, par la nature de son argumentation contre le Jansénisme.

Là même est le secret d'une partie de son influence, sur le XVIII[e] siècle du moins. En énervant le dogme du jansénisme, en raillant les idées de Port-Royal sur la grâce efficace, jusqu'à les traiter d'immorales, il a énervé le dogme, ou plutôt l'idée de la perversité humaine. Et il a apporté ainsi, sans l'avoir voulu ni prévu, l'appui de son nom à une certaine philosophie de la nature. Voltaire, Rousseau, d'Alembert ont vu, ou voulu voir en lui un ancêtre : et sans doute ils ont dû pour cela dénaturer, par illusion ou perfidie, sa physionomie véritable ; mais ils ont aimé en lui le grand adversaire des Pascal et des Bossuet.

Ils ont encore aimé en lui son libéralisme réel, sa tolérance apparente, et la personnalité de sa pensée. L'auteur des *Dialogues des Morts* est fort au-dessus de bien des préjugés ; et il y a plaisir, dans la *Lettre sur les occupations de l'Académie*, à entendre ce prêtre parler de théâtre. — Sa tolérance les a séduits, quoiqu'en réalité, elle fût plutôt dans la forme qu'au fond de lui-même. Certainement il est humain, il est partisan des voies de la douceur ; mais, si le commencement de la tolérance est de savoir supporter la contradiction, Fénelon a été le moins tolérant des hommes, et son humanité n'a été le plus souvent que de la politique. Sur les protestants, sur

les jansénistes, sur la vocation de Mme de La Maisonfort, il lui est échappé certaines paroles qui nous déconcertent par leur accent de despotisme et de sécheresse. Il convient d'ajouter que le XVIIIe siècle n'a rien connu de tout cela. — Mais il a senti dans Fénelon cette substitution du sens propre au sens général que tous ses penseurs ont recherchée. Il a lu et relu *Télémaque*, et il y a retrouvé deux des théories qui lui devaient être chères : l'idée d'une morale toute humaine, Fénelon ne croyant pas la nature aussi corrompue qu'on l'enseignait à Port-Royal, ou même généralement alors dans la chaire chrétienne, et ayant ainsi quelque chose de laïque, du moins en apparence; et l'idée d'un mélange de la morale et de la politique, qui devait plaire surtout à l'auteur du *Contrat Social.*

Fénelon est resté célèbre aussi par sa haine du despotisme; mais je n'en dis rien, parce que je ne sais si Fénelon n'aurait pas substitué un autre despotisme à celui qu'il censurait chez Louis XIV. Les *Tables de Chaulnes* et même la Constitution donnée par Mentor à Salente sont, à ce point de vue, un complément très nécessaire, et une excellente contre-partie de la *Lettre à Louis XIV* et de l'*Examen de conscience pour un Roi.*

Ajoutons un dernier trait : le XVIIIe siècle a sympathisé avec Fénelon en matière d'utopie : le siècle de l'abbé de Saint-Pierre, de Rousseau et des Idéologues devait goûter une intime joie à lire les descriptions de la chimérique et bienheureuse Bétique et, sinon à lire les *Maximes des Saints*, du moins à penser que leur auteur avait été persécuté pour ses idées trop raffinées, sa théologie trop subtile ; et il lui faisait sans doute un titre de

gloire de ce dont Bossuet lui avait fait un grief, ses « abstractions métaphysiques ».

Mais ce que les hommes du XVIIIe siècle n'ont pas vu en Fénelon, et ce qu'ils auraient pu et dû y voir, c'est le gentilhomme et le chrétien. S'ils ont été peut-être reconnaissants à ce très grand seigneur de s'être fait l'un d'eux, homme de lettres comme eux, d'avoir écrit comme eux des romans et des fables, ils n'ont pas compris que le sentiment de l'honneur l'a empêché de tomber dans l'oubli de soi-même et de sa dignité, où nous verrons si souvent tomber un Voltaire. Ils n'ont pas reconnu sa foi sincère, et les souffrances chrétiennes de son ambition meurtrie ouvrant en lui la source des plus rares vertus ; car, durant les quinze ans de son exil, il ne lui est échappé ni gémissement, ni récrimination, ni prière ; supérieur aux besoins naturels, entièrement dépouillé de ses sens, maître en tout de lui-même, de sa parole et de sa plume, de ses actions et de ses pensées, attentif à ses moindres devoirs, à ses moindres obligations, jusqu'à celle d'amuser les neveux qu'il aimait à réunir dans son palais de Cambrai, il parvint enfin à cette « tranquillité » dont parle Saint-Simon, à cette « paix qui n'excluait que le trouble et qui embrassait la pénitence, le détachement, le soin unique des choses spirituelles de son diocèse, et une confiance qui ne faisait que surnager à la crainte et à l'humilité ». C'est en ces sentiments qu'il expira, le 7 janvier 1715. La veille, il avait écrit au P. Le Tellier une lettre admirable de détachement, de docilité envers l'Eglise, et de respect pour le Roi.

TABLE DES MATIÈRES

III

L'âge classique.

IV

La fin du « Grand siècle »

242-11. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 5-12.

242-11. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 5-12.



